Münster i/W. 1934. No 48

Phil. Diss.

Jugendstil

Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

an der

Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen

Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster

vorgelegt von

Fritz Schmalenbach

aus Köln

1 9 3 4

Dissertationsdruckerei und Verlag Konrad Triltsch, Würzburg

Tag der mündlichen Prüfung: 27. II. 34

Dekan: Herr *Prof. Dr. Eitel*

Referent: Herr *Prof. Dr. Wilhelm-Kästner*

Korreferent: Herr *Prof. Dr. Wackernagel*

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt

Seite

Einleitung 1

Terminologie des Flächenraumes 3

„Jugendstil", Name und Begriff 12

Die formale Erscheinung 23

Die Entwicklung 40

Städte und Künstler 78

- München 78
- Nürnberg 107
- Stuttgart 108
- Karlsruhe 108
- Darmstadt 110
- Frankfurt a. M. 117
- Düsseldorf 117
- Krefeld 118
- Magdeburg 119
- Leipzig 120
- Dresden 120
- Meissen 125
- Breslau 125
- Hamburg (mit Scherrebek) 126
- Berlin 128

Jugendstil in der Malerei 138

Literatur 149

Personenregister 155

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547224_0003

Einleitung.

Gegenstand dieser Untersuchung ist die Flächenkunst des Jugendstils. Genauer gesagt, überhaupt seine Produktion in der Fläche. Der Jugendstil ist in erster Linie ein Kunstgewerbestil, und was hier untersucht werden soll, fällt nur zum geringen Teile in das Gebiet der eigentlichen Kunst. Die herkömmliche reinliche Scheidung in Kunst und Kunstgewerbe bleibt im folgenden unbeachtet zugunsten des Gesichtspunkts der Zweidimensionalität, der Teile aus beiden getrennten Reichen zu einer neuen Einheit zusammenfassen mag. Der Raum, in dem die zu behandelnden Dinge und Vorgänge sich vorfinden und abspielen ist die Fläche, ob sie nun Oberfläche von Leinwänden und Buchblättern oder von Tapeten und Stoffen ist. Er beschränkt sich auch nicht auf die ebene Fläche, sondern umfaßt genau so gut die gebogene Oberfläche etwa von Vasen und Töpfen.

Die Beschränkung auf den zweidimensionalen Raum ist insofern willkürlich, als sie keineswegs dadurch natürlich bedingt ist, daß der Jugendstil sich ausschließlich in der Fläche produziert hat. Zwar läßt sich über das Bestehen einer Jugendstilbaukunst und -großskulptur streiten. Mir scheint es eine fehlgehende Konstruktion zu sein, ihm über den ornamentalen Schmuck allerdings ungezählter Hausfassaden und einiger öffentlicher Bauten, der doch nur eine neue Art der äußerlich aufgeklebten historisierenden Bauornamentik darstellt, hinaus eine eigene Weise der Raumgestaltung und -anordnung zuzuschreiben; und wenn George Minne genannt ist, werden sich nicht mehr viele Namen dazu finden, eine Jugendstilskulptur zu formieren. Dagegen bildet eine weites Feld dreidimensional-räumlicher Produktion das Kunstgewerbe mit Möbeln und häuslichen Geräten aller Art, mit Kleinskulptur und Keramik.

Der Gegenstand Jugendstil ist als Ganzes unerschöpflich. Die Einschränkung gerade auf den Flächenraum empfiehlt sich wegen der innerlich einheitlichen Abgeschlossenheit und qualitativen Sonderstellung dieses Teilgebietes. Sie empfiehlt sich bei der ersten breiter angelegten Inangriffnahme des Themas Jugendstil vor allem deshalb, weil gerade die Flächenkunst historisch Ausgangspunkt und Grundlage der gesamten Erscheinung war.

Die praktische Notwendigkeit einer möglichst engen und strikten Grenzziehung fordert auch, daß hier unter Jugendstil ausschließlich der deutsche Jugendstil verstanden wird, und die engparallelen Strömungen im Auslande, auch der Wiener Sezessionsstil, außer Betracht bleiben, soweit sie nicht an dem Verlauf in Deutschland beteiligt sind. Doch werden bei der Internationalität seiner formalen Erscheinung die für den deutschen

Jugendstil gefundenen Kennzeichen auch in weiterem Umkreise zutreffen.

Eine solche Begrenzung auf die Fläche und auf Deutschland ist um so eher vonnöten, als es mit einer Stilcharakteristik und Darstellung des historischen Verlaufs nicht getan ist. Eine allgemeine ahistorisch-theoretische Untersuchung der Fläche soll mit dem historisch-speziellen Teil verknüpft werden, so, daß die abstrakt-allgemeine Basis die Erkenntnis des speziellen Flächenstils vertieft und dieser zugleich ihre Anwendung und Illustration abgibt.

Bei der Beschäftigung mit dem Problem des Raumes und seiner Beziehung zur Form der Körper verlegte ich, als es nicht weitergehen wollte, die Beobachtung aus dem dreidimensionalen Raum in den zweidimensionalen Raum, in die Fläche. Ich versprach mir davon außer neuen Aspekten und der aus dem Wegfall einer Dimension resultierenden Vereinfachung in erster Linie die Möglichkeit zu größerer Objektivität. Denn wo wir im Raume, „unserem" Raume, befangen sind, weil wir selber räumliche Körper sind, weil für uns der Luftkörper durchdringbar und überhaupt nicht wahrnehmbar ist, weil die festen Körper für uns undurchdringbar sind, da stehen wir dem Flächenraume objektiver gegenüber, nicht wie beim Raume, „in" ihm, sondern auf neutralem nicht zu ihm gehörigen Boden, da vermag unser Auge über die Fläche schweifend gleichmäßig den zweidimensionalen Raum zu durchdringen, ob er nun freier Grund, oder ob er von körperlichen Flächengebilden besetzt sei.

Wenn historisch-konkretes Material statt abstrakt konstruierter Figuren eine solche Untersuchung des Flächenraumes verdeutlichen sollte, mußte es gewisse Bedingungen erfüllen, mußte es in einem bestimmten Verhältnis zur Fläche stehen. Niemandem wird es einfallen, anhand von allerlei Gerümpel, verbogenem Draht und alten Kleiderfetzen die Gesetze des Raumes zu ergründen, er nimmt dazu die stereometrisch-klaren Formen romanischer Basiliken. Sie sind gewissermaßen vom Rohmaterial des Raumes nicht allzu weit entfernt. Solches Rohmaterial der Fläche stellt ähnlich griechischen Vasenbildern oder japanischen Farbenholzschnitten die Flächenkunst des Jugendstils dar.

In der vorliegenden Arbeit soll die historisch-konkrete Untersuchung eines speziellen Stils, des Jugendstils, mit einer Skizzierung der allgemeinen und abstrakten Fragen des Flächenraumes kombiniert werden. Der nun folgende theoretische erste Abschnitt mag, ohne daß immer namentlich auf den Jugendstil Bezug genommen würde, nicht nur die im historischen Teil benötigten Begriffe klären, sondern vor allem, dank dem besonderen Verhältnis dieses Stils zum Flächenraum, selber schon der wichtigste Teil der Stilanalyse sein.

Terminologie des Flächenraumes.

Im folgenden sollen die Verhältnisse *in* der Fläche beschrieben werden.

Die Fläche ist zugleich Raum und Oberfläche räumlicher Körper. Sie ist, anders ausgedrückt, ein zweidimensionales Stück dreidimensionaler Raum!

Man kann sich die Körper so entstanden denken, daß aus dem Raum Stücke herausgeschnitten wurden. Die Körper stellen Stücke dreidimensionalen Raumes dar. Die Oberfläche der Körper ist dann die Schnittfläche, die, gerade oder irgendwie gebogen durch den Raum gelegt, Raumstücke, Körper begrenzt und formt. Wird die Fläche als Oberfläche betrachtet, so ist ihre eigene Biegung im Raume, ihre räumliche Biegung Objekt der Beobachtung. Ihr Verhalten im Raume wird beachtet, sie ist selber Gegenstand des Interesses vor der passiven Folie des Raumes.

Wird die Fläche selber als Raum angesehen, so wird damit die Wahrnehmung ihres eigenen räumlichen Verhaltens, ihrer Biegung im Raum ausgeschaltet. Sie wird zur passiven Folie für Dinge „in ihr", auf deren Verhältnis zu ihr sich das Interesse konzentriert. Wenn wir als zweidimensionale Wesen in der Fläche lebten, wer wollte etwas aussagen über ihre eigene Biegung, über ihr Verhalten in einem übergeordneten Raume? „Ein richtig zweidimensionales Wesen weiß nichts von einem Unterschied zwischen einem Zylinder und einer Ebene" [1]). Die Fläche bleibt sich als Raum gleich, ob sie nun eben oder wie immer sie gebogen, ob sie Oberfläche von Buchblättern oder von Töpfen sei. Diese Indifferenz der Fläche als Raum wirft ein Licht auf das Wesen unseres eigenen, des dreidimensionalen Raumes, dessen Raumqualität allein wir zu erkennen imstande sind und dessen mutmaßliche Funktion als eine Art „Oberfläche" im Vierdimensionalen unserer Beobachtung nicht zugänglich ist, und zeigt, wie vorteilhaft es ist, Raumuntersuchungen im Flächenraume anzustellen, da dann ein übergeordneter Raum auf natürlich-anschauliche Weise gegeben ist, wo die mathematische Konstruktion einer vierten Dimension jenseits aller Vorstellungskraft bleibt.

Die Fläche kommt für uns, die sich mit den Dingen in ihr zu befassen gedenken, einzig als Raum in Betracht. Damit wird die interessante Frage

[1]) A. S. Eddington, Raum, Zeit und Schwere, Ein Umriß der allgemeinen Relativitätstheorie (deutsch von W. Gordon), Braunschweig 1923. Eddington fährt fort: „eine Kugel" (gemeint ist die Kugeloberfläche) „wäre aber für dieses Wesen eine andere Art von Raum, und es könnte den Unterschied durch Messung erkennen." Diese „verschiedenen metrischen Eigenschaften" der zweidimensionalen Räume (beispielsweise der Zylinderoberfläche einerseits und der Kugelfläche andererseits) sind für uns belanglos.

ihres Verhältnisses zum dreidimensionalen Raum nicht beiseite geschoben, denn es wiederholt sich im Zweidimensionalen in der Stellung der Linie zum Flächenraum.

Die Fläche ist zweidimensionaler Raum. Ihre Untersuchung wird ein Stück Raumtheorie sein.

Der Begriff des Raumes ist in erster Linie von Seiten der Architekturgeschichte in den Mittelpunkt der jüngsten Kunsttheorie gerückt worden. Und weil es vor allem Bau*historiker* waren, die den Raumbegriff, man möchte fast sagen, unbesehen für ihre historischen Zwecke einspannten, so wurden die Raumprobleme selber zuvor kaum geklärt. Wäre man ihnen zunächst einmal um ihrer selbst willen nachgegangen, so hätte sich notwendig bald die Fläche als besser geeigneter „Untersuchungsraum" empfohlen.

Tatsächlich hat man Probleme des Raumes in der Fläche weiter verfolgt. Doch so, daß illusionistische Darstellung von dreidimensional-Räumlichem in einer Bildebene mittels Zentralperspektive, Überschneidung, Schattierung u. s. f. zum Gegenstand historischer Forschung gemacht wurde, das flächige Bild des dreidimensional-Räumlichen, nicht die Fläche als eigener zweidimensionaler Raum. Wurde Raumkunst mit Flächenkunst verglichen, sollte untersucht werden, ob ein Stilcharakteristikum des Raumes, beispielsweise eine ausgesprochene Plastizität, auch für die Fläche zutreffe, so wurde einseitig geprüft, inwieweit der Eindruck räumlicher Plastizität von Flächendarstellungen erstrebt und erreicht war. Körperlichkeit in der Fläche hieß Darstellung räumlicher, nichtflächiger Körperlichkeit. Man unterschied in der Fläche „Flächigkeit" und Plastik und übersah, daß innerhalb der „Flächigkeit" Grade der Plastizität bestehen, indem etwa eine Kreisfläche eine größere „flächige Plastizität" besitzt als die Fläche eines schmalen Rechteckes. Die Fläche hat eigene, flächige Körper, sie ist nicht allein Bildebene, welche die Darstellung des Raumes trägt, sondern selber Raum.

Solche Körper des Flächenraumes, solche zweidimensionalen Körper sind, um ein Beispiel zu geben, die schwarzen Silhouetten der Druckbuchstaben. Der Begriff „Körper" ist uns nur im Dreidimensionalen geläufig. Dort hat nicht allein die Gattung, auch eine Reihe bestimmter Formen haben dort ihren eigenen eindeutigen Namen (Kugel, Würfel u. s. f.). In der Fläche bezeichnen die Ausdrücke „Kreis", „Quadrat" u. s. f. nicht das begrenzte Stück Fläche, den Körper, sondern die begrenzende Linie (die als eindimensionaler „Umriß" der Körperoberfläche, als „Kontur" von geringer Breite der „Schale" entspricht). Man müßte schon von „Kreisfläche", „Quadratfläche" u. s. f. sprechen. Ein gebräuchlicher, eindeutiger *Gattungs*name für diese Flächengebilde scheint überhaupt zu fehlen (Figur?, Silhouette?). Es sind zweidimensionale Körper und sie sollen als „Körper" bezeichnet werden.

Der „Flächenkörper" ist ein aus dem zweidimensionalen Raum herausgeschnittenes Stück, ein Stück Flächenraum, als einheitliches Stück markiert durch seine einheitliche Verschiedenfarbigkeit vom Grunde. Sein Um-

riß ist die „Schnittlinie", und mit der Untersuchung der Linie wird zweckmäßigerweise die Beschreibung der Dinge in der Fläche begonnen.

Die landläufige Meinung, daß die Linie im strengen, mathematischen Sinne, kurz die wirklich eindimensionale Linie etwas bloß Gedachtes sei und sich in dieser abstrakten Form nicht darstellen lasse, vielmehr nur näherungsweise in Gestalt eines Striches, der zwar gemeinhin als Linie bezeichnet werde, aber wegen seiner wenn auch nur geringen Breite nicht mit einer Linie im strengen Sinne zu verwechseln sei, trifft nur zum Teil das Richtige.

Bewegung hat, weil sie „im" Raum geschieht, Beziehung zum Raum: sie teilt ihn in zwei Teile und begrenzt und formt beide Raumteile. Bewegung drückt dem Raum ihre Spur auf, sie formt ihn. Linie ist eindimensionale Spur der Bewegung im Raum. Wenn man diese eindimensionale Spur sucht, darf man sie nur in der formenden Grenzlinie der Raumteile suchen. Selbstverständlich drückt eine von ihrer Beziehung zum Raum losgelöste („absolute") Bewegung dem Raum keine Spur auf.

Linie im strengen mathematischen Sinne ist eindimensional, sie besitzt Länge, aber keine Breite. Was gemeinhin im Sprachgebrauch als Linie angesprochen wird, der Strich, ist zweidimensional, ist Flächenkörper, ist lange Silhouette von geringer Breite. Aber der Umriß der Flächenkörper ist eindimensionale Spur der Bewegung, ist eindimensionale Linie. Die Bewegung des Umrisses bedeutet die Form des Körpers, sie ist als absolute Bewegung nicht zu erkennen, nur in ihrer formenden Beziehung zum umgrenzten Raum. Es bedarf also an sich keines Striches, um die eindimensionale Linie darzustellen. Immerhin wird die Grenze häufig nicht von der Masse des Körpers, sondern von einem rahmenden Strich gebildet werden. Es empfiehlt sich, wie es hier geschieht, eindimensionale Grenzlinie und zweidimensionalen begrenzenden Strich als „Umriß" und „Kontur" auseinanderzuhalten.

Die von ihrer formenden Beziehung zum Raum losgelöste, die absolute Bewegung hinterläßt am Raume keine unmittelbare Spur. Die Linie in ihrer absoluten Bewegung kann in der Fläche nur näherungsweise durch einen Strich dargestellt werden. Nun liegt in dem Worte „Strich" allein das Kurze, Gerade, untersetzt Starre, und oft wird gerade die lang gleitende schmiegsame Bewegung zu umschreiben sein. Für den raumbegrenzenden Strich umschloß das Wort „Kontur" beide Gestaltmöglichkeiten. Für den lang gleitenden „Strich" in seiner absoluten Bewegung wird man den populären Begriff der Linie beibehalten müssen und kann das um so eher, als die eindimensionale Linie nur als Grenzlinie darstellbar ist.

Den Flächenraum zerschneidet die Linie in ihrer absoluten Bewegung in zwei Teile und ist beiden Raumteilen formende Grenzlinie. Sofern sie keine Gerade ist, formt die Linie zugleich konvexe und konkave „Flächenform", sie schafft zwei „Flächenformen", deren Zusammengehörigkeit allein darin besteht, daß sie sich zur Einheit zusammenfügen, daß sie aufeinander passen besser als „Form" und Gußstück.

Diese Erscheinung, die hier als „Polarität der Formen" bezeichnet

werden soll, ist für den Jugendstil von großer Wichtigkeit und von ihm selber erkannt worden. Henry van de Velde spricht von positiven und negativen Formen oder Umrissen und nennt im besonderen die „unkörperliche Form", womit er die negative Form des Raumausschnittes [2]), welche sich von selber bei der Formung eines Körpers ergibt, „welche zu schaffen wir hier nicht verhindern können", meint, „Komplementärform" [3]). Dieser klar zu fassende van de Veldesche Begriff der „Komplementärform" ist auf das Schärfste zu trennen von des gleichen Künstlers mehr gefühlsmäßig gebildetem Begriff der „komplementären Linien"; zwei verwirrend gewählte Termini, die gänzlich verschiedene Dinge bezeichnen.

Einzig in einem Falle sind Form und Gegenform [4]) sich gleich, dann, wenn die absolute Bewegung der Linie gerade ist. Doch kann dann schwerlich überhaupt von „Form" gesprochen werden, denn Form bedarf eines Körpers, dessen Form sie ist, und einer Geraden ist es nicht möglich, die Grenzlinie eines Körpers abzugeben. Die Gerade geht, ohne Raum zu formen, ohne nach rechts oder links Raum zu umschließen, gewissermaßen am Raume vorbei.

Sofern sie keine Gerade ist, schneidet die Linie aus dem Flächenraum ein „Stück" heraus, begrenzt es von außen, formt es konvex und begrenzt zugleich von innen den nach außen unbegrenzten Raum, sie formt ihn konkav. Zwei Raumteilen von ganz verschiedener Form ist die eine Linie in ihrer absoluten Bewegung formende Grenzlinie, beider Raumteile Grenzlinien sind identisch. Nun kann die Linie nicht gleichzeitig auf beide Raumteile als deren formende Grenze bezogen werden.

Obwohl die Linie für den Flächenraum die Funktion der Oberfläche übernimmt, vergleicht man sie besser mit einer Mauer. Denn der Raum „hinter" der Oberfläche ist überhaupt unzugänglich, während in der Fläche beide Raumteile, welche die Linie scheidet, an sich zugänglich sind. Die Mauer versperrt nur jeweils den Zugang zu dem hinter ihr liegenden Raumteile. Die Linie, die Mauer, hat zwei Seiten, eine konvexe und eine konkave, von denen immer nur die eine sichtbar ist. Die sichtbare Seite nun bedeutet die Form des hinter ihr liegenden versperrten Raumteiles. Befindet man sich auf der konvexen Seite der Mauer, so wird die konvexe Form des unzugänglichen Gebietes wahrgenommen. Um die konkave Form des eigenen zugänglichen Raumes zu Gesicht zu bekommen, muß man sich

---

[2]) Rudolf v. Larisch, der Schrifttheoretiker des Jugendstils, spricht von „Hintergrund-Ausschnitten".

[3]) H. van de Velde, Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, Pan Jg. 3 (1897/98), Heft 4. Derselbe, Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Berlin o. J. (1901). In der Adolf Hölzelschen Lehre wird die van de Veldesche „Komplementärform" als „Zwischenform" bezeichnet. Vgl. Carry van Biema, Farben und Formen als lebendige Kräfte, 3. Teil: Eindrücke aus der Hölzelschen Lehre. Nach mündlichen Mitteilungen dargestellt, Jena 1930.

[4]) In der Hölzelschen Lehre wird unter „Form und Gegenform" nicht wie hier Form und „Komplementärform" (van de Velde), „Form und Zwischenform" (Hölzel) verstanden, sondern etwas den „komplementären Linien" van de Veldes, der „Linie und Gegenlinie" Hölzels bezüglich der Form Entsprechendes. Vgl. C. van Biema a. a. O. Über den Begriff der „komplementären Linien" vgl. u. S. 35, 36.

auf die andere Seite der Mauer begeben, wodurch das konvexe Stück zugänglich und das konkave versperrt wird.

Die Wahrnehmung der eigenen Form eines Raumteiles ist also mit seiner Unzugänglichkeit verknüpft. Es tritt eine verschiedene Wertung der beiden Flächenraumteile ein, die jederzeit umgekehrt werden kann. Der gleiche Teil kann abwechselnd als zugänglicher Grund, dessen eigene Form von innen nicht wahrgenommen wird, oder als unzugänglicher Körper, dessen eigene Form von außen wahrgenommen wird, aufgefaßt werden.

Die eigene Form eines Raumteiles läßt sich nicht von seinem Inneren aus wahrnehmen.

Dieses Gesetz ist für alle Baukunst von geradezu katastrophaler Bedeutung. Versetzen wir uns in ein zugängliches dreidimensionales Stück Raum, beispielsweise ein Zimmer. Es wird begrenzt von der inneren Oberfläche seines Gehäuses, von der inneren Oberfläche des Bodens, der Wände und der Decke. Was wir wahrnehmen, ist die im einzelnen ebene, im ganzen konkave innere Form des Gehäuses, nicht die eigene Form des „Raumes". Um sie zu erhalten, bedarf es eines aller Raumkunst gegenüber immer wieder unumgänglichen Umweges: Wir machen in unserer Vorstellung das Gehäuse gleichsam zur Gußform und gießen den „Raum" aus. Schälen wir den gegossenen Kern, den „Raumkörper" heraus, so haben wir die „Raumform" [5]) vor uns. Wir haben uns damit aus dem „Raum" hinausversetzt und ihn zum unzugänglichen „Körper" gemacht.

Wenn ein Zimmer schlechtweg als „Raum" angesprochen wird, so sind offenbar zwei Raumbegriffe voneinander zu scheiden, eine Scheidung, die gleichermaßen für den Flächenraum gilt. Der Raum im strengen Sinne ist eine unbegrenzte Einheit (unbegrenzt auch von innen, denn der nach außen unbegrenzte Raum kann von innen begrenzt sein), von der zwar Teile stofflich „markiert" sein können, ohne jedoch dadurch die Einheitlichkeit des Raumes zu zerstören. Der alltägliche Sprachgebrauch versteht unter „Raum" lediglich den zugänglichen Teil des Raumes, im Dreidimensionalen den nicht wahrgenommenen Luftkörper und bringt ihn so in Gegensatz zu dem festen Körper. Er identifiziert „Raum" mit „Platz". Er spricht allein von „Raum", wo die Raumqualität, die Ausdehnung eines Raumteiles von innen nachgeprüft werden kann.

Diese populäre Scheidung in zugänglichen „Raum" und unzugänglichen „Körper" verbindet zugleich mit dem Begriff des Raumes das Merkmal konkaver und mit dem Begriff des Körpers das Merkmal konvexer Form.

Es ist nicht so, als ob die Form der „Räume" konkav und die Form der Körper konvex sein müßte. Die konvexe Form eines Raumteiles macht es nicht unzugänglich, seine konkave Form nicht zugänglich. Ein konvexes Stück Raum kann gleichermaßen als „Raum" (Zimmer) oder als Körper,

---

[5]) Die Bezeichnungen „Raumkörper" und „Raumform", die auf einem populären Raumbegriff (s. u.) beruhen („Plastik und Raum"!), verdanke ich wie manche Anregung zu diesen Gedankengängen meinem Lehrer A. E. Brinckmann.

der konkave Raumteil gleichermaßen als zugänglich oder als unzugänglich aufgefaßt werden. — Die eigene Form eines Raumteiles kommt nicht von seinem Inneren aus zur Wahrnehmung. Wird nur der zugängliche Raum als „Raum" angesprochen, so gibt es nur Körperformen. Die *Körperform* nun kann sich verschieden zum „Raume" verhalten, sie kann konvex oder konkav sein, die Körperform kann gewissermaßen unzugänglich oder zugänglich sein. Ist der Körper konvex, so schließt er von innen den „Raum" ein, er wölbt sich in den „Raum" herein, er verkleinert den „Raum", seine Form bedeutet körperliche Ausdehnung, konvexe Körperform erscheint als körperliche Form. Ist der Körper konkav, so schließt er von außen den „Raum" ein, er umschließt uns von außen, wie der „Raum" uns von außen umschließt, der „Raum" wölbt sich in ihn hinein, er erweitert den „Raum", seine Form bedeutet Ausdehnung des „Raumes", konkave Körperform erscheint als räumliche Form.

Im Dreidimensionalen ist der Luftkörper nicht wahrnehmbar und die Wand, die ihn formt, unzugänglich. Um seine Form, die eigene Form des „Raumes" festzustellen, bleibt unserer Vorstellung der Umweg, den „Raum" zum wahrnehmbaren Körper ausgegossen und das feste Gehäuse zugänglich, d. h. entfernt zu denken, nicht erspart. Dieser Umweg für unsere Vorstellung fällt in der Fläche weg. Ein begrenzter Flächenteil kann ohne weiteres abwechselnd als „Raum" oder als „Körper" nicht gedacht, sondern angesehen werden. Das gleiche Flächenstück wird nach Belieben zum unzugänglichen Körper oder zum nicht wahrgenommenen „Raum", je nachdem ob seine eigene Form oder seine Gegenform von außen betrachtet wird. Es handelt sich im Dreidimensionalen um den absoluten Unterschied zwischen absolut nicht wahrnehmbarem Luftkörper und absolut unzugänglichem festem Körper. In der Fläche handelt es sich nicht um Farbigkeit des Körpers und Nichtfarbigkeit des Grundes, sondern um Verschiedenfarbigkeit.

Die Markierung eines „Stückes" Flächenraum als Einheit, seine Abgrenzung vom Grunde als einheitliches „Stück", besteht in seiner farbigen Verschiedenheit vom Grunde und in seiner eigenen farbigen Homogenität. Die „Homogenität des Tones" der Flächenkörper bedeutet ihre undurchdringbare einheitliche „Festigkeit", wenn sie vom Grunde geschlossen sich „abheben", sie bedeutet ebenso, daß sie einheitlich als unbeachteter offener Grund zurücktreten können.

Die „Homogenität des Tones" der Flächenkörper ist für die Flächenkunst von größter Bedeutung als Mittel des Schaffenden und als Grundbegriff des Beschreibenden. Abgesehen von der Art der Farbe der Flächenkörper (deren Wichtigkeit für die nicht raumillusionistische Flächenkunst hinter der Flächenform der zweidimensionalen Körper zurückzutreten pflegt) ist dank ihrer „Eintönigkeit" einzig ihre Form, die Flächenraum formende Bewegung ihrer Grenzlinien, die Linienbewegung in der Fläche also, Objekt der Beobachtung. Die illusionistische Darstellung des dreidimensional-Räumlichen in der Bildebene konzentriert die Beobachtung auf die Bewegung der Oberflächen der dargestellten dreidimensionalen

Körper, auf eine dreidimensional-räumliche Bewegung also, sie verbeult mittels Schattierung die Bildebene, sie biegt und modelliert sie zur Oberfläche der dargestellten räumlichen Dinge. Sie lenkt die Beobachtung ab von der wirklichen Bewegung der Grenzlinien in der Fläche, von den wirklichen „Flächenformen" (im Gegensatz zu den dargestellten, vorgetäuschten Raumformen). Die Homogenität des Tones bedeutet (unter Umständen) Ausschaltung jeder Illusion des dreidimensional-Räumlichen, die Fläche in ihrer Ausdehnung bleibt völlig neutral, allein die Bewegung ihrer Grenze, ihre zweidimensionale Form spricht. Anläßlich Rangstreitigkeiten der Künste ist gesagt worden, die Flächenkunst sei Scheinkunst, Kunst zweiten Grades, denn sie stelle „wirkliche" Form nur dar, sie täusche sie nur vor, während beispielsweise die Formen einer Skulptur „wirkliche" Formen seien, welche die realen Formen nicht täuschend darstellten, sondern wiederholten. Ganz abgesehen von der geringen Stichhaltigkeit solcher Argumente, trifft dieses Urteil nur einen geringen Teil aller Flächenkunst, eben den raumillusionistischen. Die eigentlich flächige Flächenkunst aber, die homogene Flächen formt, verhält sich zu den Flächenstilen, die dreidimensionale Räumlichkeit täuschend darstellen, genau so, wie sich Skulptur zu ihnen verhält. „Flächenform" ist originale, reale Form.

Formung eines Flächenkörpers heißt zweidimensionalen Raum formen, ist gleichsam zweidimensionale Skulptur.

Es scheint hier am Platze, die Begriffe „Form" und „Gestalt" zu umreißen, d. h. beide voneinander abzugrenzen. Der Flächenkörper ist ein aus der Fläche durch eine Bewegung im Flächenraum herausgeschnittenes Stück. Sein Umriß ist die eindimensionale Spur dieser Bewegung. Wenn die Bewegung seines Umrisses verfolgt wird, so wird die „Form" des Körpers beobachtet. Die Gestalt des Körpers ist das Resultat dieser Bewegung. Wird der Körper in seiner Gesamtheit, in seiner begrenzten Ausdehnung nun nicht verfolgt, sondern mit einem Blicke als geformtes Ganzes aufgenommen, so wird die „Gestalt" des Körpers erkannt. Der Form wird nachgegangen, sie kann ein Stück weit verfolgt werden. Gestalt ist nur das geschlossene Bild der geformten Ganzheit. Die Gestalt ist selbstverständlich von der Art der formenden Bewegung abhängig, die Gestalt ist eine Funktion („Funktion" im Sinne der Mathematik) der Form.

Die Verwirrung der Begriffe Form und Gestalt erklärt sich daraus, daß im Dreidimensionalen allein die Form der Körper, die Bewegung der Oberfläche, nicht aber ihre Gestalt, ihr räumliches Volumen in seiner Geformtheit unmittelbar wahrnehmbar ist. Sie ist hier nur mittelbar (und auch nur nach einiger Übung) vorstellbar. Erst im Flächenraum liegt die Gestalt der Körper überschaubar offen [6]).

---

[6]) Zur Illustrierung der beiden Begriffe: In der Zeichenpraxis ist es ein ganz regelmäßiger Anfängerfehler, bei der Darstellung etwa einer Vase allein den Verlauf des Vasenumrisses zu beobachten und wiederzugeben, nicht aber dabei zugleich kontrollierend auf die spezifische Ausdehnung der Vasensilhouette zu achten. Die „Gestalt" der Silhouette, die Proportion wird dann meist verzerrt, auch wenn die „Form", die Bewegung des Umrisses im ganzen getroffen ist.

Die Flächenkörper lassen sich nach ihrer Gestalt in zwei Gruppen einteilen, richtiger gesagt, es lassen sich zwei gegensätzliche Pole der Gestalt aufstellen. Solche Pole sind etwa eine Kreisfläche auf der einen und eine „Linie" im populären Sinne auf der anderen Seite. Im Dreidimensionalen sind eine Kugel und ein gebogenes Stück Draht beides räumliche Körper, aber offenbar an Gestalt prinzipielle Gegensätze. Die Kugel verkörpert ein Stück Raum, der Draht verkörpert eine Bewegung im Raum. Die Kugel besitzt Form, aber keine Bewegung, ihre Form kann verändert werden, aber die Kugel kann nicht gebogen werden wie ein Stück Draht. Der Draht dagegen besitzt zwar Form, weil er ein Körper und keine eindimensionale Linie ist (die Linie hat keine Form, sondern nur Bewegung, Form kann nur ein Stück Raum, nicht der Raum selber haben — Linie, Fläche, Raum = ein-, zwei-, dreidimensionaler Raum — die Linie formt den Raum), aber seine Form ist belanglos gegenüber seiner Bewegung, die Bewegung ändert man nicht, wenn man beispielsweise einen Runddraht durch einen gleichgebogenen kantigen Draht ersetzt.

Die Kreisfläche stellt in idealer Weise den Typ des „voluminösen Flächenkörpers" (wie die ganze Gruppe genannt werden soll) dar. Mit der Gestalt der „voluminösen Körper" hat es folgende Bewandtnis:

Sie verkörpern schlechthin zweidimensionalen Raum, d. h. sie dehnen sich nicht einseitig in die Länge, sondern gleichmäßig zweidimensional aus. In ihrem Inneren ist „Raum" für unendlich viele Bewegungsrichtungen, ihre Gestalt verhält sich also, was Bewegung anlangt, völlig neutral (wie der unbegrenzte Raum), ihre Gestalt ist bewegungslos, denn sie verkörpert keine Bewegung, sondern den „Raum" mit seinen unzählbaren Bewegungsmöglichkeiten.

Die „linearen Flächenkörper" (wie die polar gegensätzliche Gruppe heißen mag), verkörpern weniger den Flächenraum in seiner zweidimensionalen Ausdehnung, als eine eindimensionale Bewegung im Flächenraum. Sie sind nicht voluminös, sondern von geringer Breite. Der Raum, den sie einnehmen, ist so schmal, daß er, einem Flußbett gleich, die eindeutige Bahn für nur eine einzige Bewegungsrichtung abgibt. Nicht die begrenzte Ausdehnung des zweidimensionalen Raumes bedeutet ihre Gestalt, sondern ihre eindimensionale Bewegung.

Die zweidimensionale Ausdehnung, durch eine eindimensionale Bewegung in der Fläche begrenzt, bedeutet die Gestalt der voluminösen Körper. Ihre zweidimensionale bewegungslose Gestalt ist die sekundäre Folge der Bewegung ihres Umrisses, der Raum formenden Bewegung in der Fläche. Die Gestalt der linearen Körper ist nicht sekundäre Folge, sie ist direkte Verkörperung einer Bewegung, ihre Gestalt ist nicht geformt, sondern bewegt. Die Bewegung ihrer Umrisse ist nicht das Primäre, das ihre Gestalt zur Folge hat, die Bewegung der Gestalt macht die Bewegung der Umrisse aus. Deren Bewegung verschmilzt mit der eigenen Bewegung der linearen Körper.

Das Gesagte mag kurz zusammengefaßt werden: Als „Flächenkörper" wurde bezeichnet ein aus dem Flächenraum durch einheitliche farbige Mar-

kierung herausgeschnittenes Stück. Seine eindimensionale Grenzlinie, sein „Umriß" ist Spur einer Bewegung im Flächenraum. Bewegung in der Fläche teilt die Fläche in zwei Teile, schafft zweierlei Form. Die Form des Körpers besitzt eine Gegenform. Die Linie kann nur auf einen der beiden Raumteile als formende Grenzlinie bezogen werden. Jeder der beiden Raumteile kann verschieden gewertet werden, als geformter fester Körper (eigene Form von außen beobachtet) oder als zugänglicher Grund (Gegenform von außen beobachtet). „Polarität der Formen". Konvexe Form der Körper ist körperliche Form, konkave Form der Körper ist räumliche Form. Dank der „Homogenität des Tones" entsteht allein „Flächenform", wirkliche zweidimensionale Form der Flächenkörper. Die Homogenität des Tones schaltet im Gegensatz zu den schattierten Flächen des raumillusionistischen Stiles jede Illusion dreidimensionaler Räumlichkeit aus. (Bewegung der Flächen im Dreidimensionalen = dreidimensionale Form, Bewegung der Linien in der Fläche = Flächenform). Absolute Bewegung in der Fläche abgesehen von ihrer raumformenden Tätigkeit kann nur in der Gestalt der „linearen Körper" (darunter „Linien" im populären Sinne) verkörpert werden (deren „Form" völlig in der Bewegung ihrer Gestalt aufgeht). Die Gestalt der „voluminösen Flächenkörper" ist unbewegt, sie verkörpern Raum, nicht Bewegung im Raum (Gestalt unbewegt, „Form" und „Gestalt" gleichwertig).

„Jugendstil", Name und Begriff.

Im Gegensatz zu anderen modernen Richtungs- und Stilbezeichnungen (wie „Impressionisten", „Expressionismus" oder „Neue Sachlichkeit" [1]) wurde der Ausdruck „Jugendstil" nicht von namhaft zu machenden Malern, Journalisten, Wissenschaftlern sozusagen „von oben" geprägt und dann in immer weiterem Kreise angenommen, sondern kam gerade umgekehrt als naiv volkstümliches Schlagwort aus anonymem Dunkel auf, um im weiteren Verlaufe erst in die kontrollierbare Sphäre des zünftigen Sprachgebrauchs einzugehen. Offenbar aus diesem Grunde sind die näheren Umstände, ist das Anekdotische seiner Entstehung nicht überliefert. Wir wissen weder seinen Urheber [2]) noch Datum und Ort seiner Geburt. Als der Ausdruck „Jugendstil" im Schriftsprachgebrauch auftaucht, ist er bereits ein verbreitetes populäres Schlagwort. Etwas Naives, Unzünftiges scheint denn auch dem eigenartigen Wort von seiner niederen Herkunft anzuhaften.

Trotz dem Dunkel um seine Erfindung läßt sich Entstehungszeit und -anlaß, sprachliche Herleitung und ursprüngliche Bedeutung im Groben rekonstruieren.

Es dürfte nicht lange vor seinem Debüt in der Literatur, insbesondere in den kunstgewerblichen Zeitschriften, die damals besonders hungrig auf alle neuen Erscheinungen lauerten, aufgekommen sein. Natürlich ist bei der uferlosen Unübersehbarkeit des in Frage kommenden literarischen Materiales nicht daran zu denken, die tatsächlich erstmalige Benutzung des neuen Schlagwortes ausfindig zu machen oder sie, wenn man sie zufällig fände, als solche zu identifizieren. Vielmehr muß ein auf die maßgebenden Organe beschränkter Ausschnitt aus diesem Material das allgemeine Bild der wirklichen Verhältnisse ergeben. So grenzt bereits der Umstand, daß der Ausdruck „Jugendstil" in einer wenn auch beschränkten Anzahl maßgeblicher Zeitschriften bis zur Jahrhundertwende allgemein nicht vor-

---

[1]) Es erübrigt sich, für die bekannte Entstehungsgeschichte der älteren Richtungsbezeichnungen Literatur anzugeben. Was die Herkunft des jüngsten Stilschlagwortes betrifft, vgl. Franz Roh, Nach-Expressionismus, Leipzig 1925, S. 134 und den Aufsatz: Die Neue Sachlichkeit in der Malerei, Leipz. Illustrirte Zeitung vom 11. 3. 1926.

[2]) Die Vermutung, die sich mir bei der Lektüre des O. Grautoffschen Aufsatzes: Der deutsche Verlegereinband, A. f. B. Bd. 40, 1903 Heft 2, aufdrängte, die Leipziger Buchbinderei-Aktiengesellschaft vorm. Gust. Fritzsche, Leipzig, bei der G. Hirth von Anfang an die Einbanddecken für die „Jugend" ausführen ließ, sei es gewesen, die aus propagandistischen Gründen (vgl. u.) den Namen „Jugendstil" aufbrachte, mag hier wenigstens Erwähnung finden.

kommt [3]), den für seine Entstehung wahrscheinlichen Zeitraum von der einen Seite ein. Daß er auf der anderen Seite fast gleichzeitig um die Jahrhundertwende in verschiedenen Organen jeweils erstmalig auftaucht, spricht dafür, daß er erst kurz zuvor aufgekommen ist: Ich habe ihn in der Literatur nicht früher angetroffen als im Dezemberheft 1899 der „Insel", wo ihn Rud. Alex. Schröder, der Dichterarchitekt und Mitherausgeber dieser Zeitschrift in einer Buchbesprechung benutzt. Erst 1900 greift die „Deutsche Kunst und Dekoration", die sich doch als wachsames Zentralorgan der jungen kunstgewerblichen Bewegung fühlte, das neue Schlagwort zum ersten Male auf [4]) und im gleichen Jahre taucht es, einer der frühesten Fälle, im Kunstgewerbeblatt erstmalig auf [5]). Vermutungsweise darf danach das Jahr 1899 (oder frühestens 1898) für seine Entstehung in Anspruch genommen werden.

Auffälligerweise braucht R. A. Schröder 1899 die neue Stilbezeichnung in ihrer heutigen Form und Schreibweise „Jugendstil". Üblicher sind anfangs (neben altertümlichen Schreibweisen wie „Jugend-Stil" oder gar „Jugend" = Stil) Inversionen wie „Stil Jugend" und die Fassung „Jugend-Geschmack", die den genetischen Zusammenhang der Stilbezeichnung mit dem Namen der Münchener Zeitschrift „Jugend" eindeutiger als die erstarrt endgültige Form noch zu verraten scheinen und vielleicht als ursprünglichere Formulierungen zu gelten haben.

Auf diese sprachliche Herleitung der Stilbezeichnung von dem Namen des Georg Hirthschen Blattes ist einzugehen.

Sie wird zwar heute, ohne, soweit ich sehe, irgendwo belegt zu werden, allgemein von zuständiger Seite angegeben [6]), ist aber keineswegs selbstverständlich. Ja, man kann immer wieder die Beobachtung machen, daß sie den Unbefangenen aufs Höchste überrascht. Andere Erklärungen des Wortes scheinen viel näher zu liegen, erscheinen viel weniger gesucht. Zudem pflegt dem Laien nur das heutige Bild der „Jugend" vertraut zu sein, die natürlich längst jeder Beziehung zu dem seit einem Menschenalter historischen Stil entwachsen ist.

Wie der Ausdruck „Jugendstil" mühelos auch anders interpretiert werden kann, dafür hat noch zu Lebzeiten des Stils (als man sich der tatsächlichen Herkunft des Wortes sicherlich noch bewußt war) A. von Gleichen-Rußwurm [7]) ein amüsantes Beispiel gegeben. Er schob dem Wort einen neuen Sinn unter, um für diesen „seinen" Jugendstil begeistert eintreten zu

[3]) In folgenden Zeitschriften denke ich, das erstmalige Auftreten des Ausdrucks nicht übersehen zu haben: D. K., D. K. u. D., Z. f. I.-D., Die Insel, Kunstgewerbeblatt, K. u. H., Pan.

[4]) In dem für Namen und Begriff „Jugendstil" aufschlußreichen Vorwort zum 4. Jg. (1900/01). Hier u. a.: „Man hört jetzt soviel von ‚Jugend-Stil' ".

[5]) Jg. 99/1900: L. Hagen, Die deutsche Smyrnateppich-Industrie.

[6]) So u. a. v. K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. 6, 2. Aufl. Leipz. 1922. E. Michalski, Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils, RepKw Bd. 46, 1925. R. Hamann, Geschichte der Kunst, Bln. 1933, S. 953. Gustav Pauli, Das neunzehnte Jahrhundert, in Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin u. Leipz. 1934.

[7]) A. Frhr. v. Gleichen-Rußwurm, Jugendstil, Ästhetische Plauderei, Die Woche, 4. Jg. 1902 Nr. 2.

können und schwieg seine, des Wortes, kompromittierende Abstammung von dem Zeitschriftentitel (vgl. u.) tot: „Jugendstil nannte man die Schöpfung der Modernen. Es ist ein schönes, ein hoffnungsfreudiges Wort, das die ängstlichen, achselzuckenden Philister am besten Lügen straft, wenn sie behaupten, es gäbe keine Jugend mehr. Freilich, die Jugend ist anders als die ihre ...".

Auch ist der Buchschmuckstil der „Jugend" selber keineswegs geeignet, die Frage der sprachlichen Entstehung der Stilbezeichnung eindeutig zu klären [8]).

Daß indes tatsächlich die Münchener Zeitschrift dem Stil ihren Namen lieh, bestätigen bis zur Gewißheit zahllose zeitgenössische Aussagen (d. h. Aussagen zu einer Zeit, als das Wissen um die Wortbildung noch lebendig war), die das neue Schlagwort mit dem Kunstblatt in Verbindung bringen, die, genauer gesagt, die „Jugend" dem „Jugendstil" gegenüber in Schutz nehmen. Ein paar solcher frühen Zitate seien ihrer dokumentarischen Wichtigkeit halber hier angeführt [9]). 1900 wird scharf dagegen Front gemacht, „daß die leider in unserer Industrie wie eine Seuche wüthende ‚sezessionistische' Unterströmung sich vielfach mit dem Namen jener nicht genug zu schätzenden Gründung Dr. Georg Hirth's zu decken sucht" [10]). Oder es heißt im folgenden Jahre: „Der Sezessions- oder ‚Jugendstil', letztere Bezeichnung nach der zuerst und am bedeutsamsten für diese Bewegung eintretenden Kunst- und Wochenschrift die ‚Jugend' ... gemeinhin benannt ..." [11]). 1902 klagt Einer [12]): „Möbel, Dekorationen, Büsten, Figuren und Nippes im Jugendstil, und so geht es weiter in überhebender Anpreisung von — Diebstählen aus den echten großen Arbeiten der Jugend". Im gleichen Jahre schreibt Georg Hirth [13]): „Daß nun doch in deutschen Landen der neue Stil nach einer in München erscheinenden Wochenschrift benannt wird, ist mehr Ironie als Schicksal". Oder Avenarius verkündet 1902 im Kunstwart: „die ‚Jugend' ist unschuldig am ‚Jugendstil' ".

Hier seien ein paar Worte über die „Jugend" eingeschaltet. Wie Fritz v. Ostini, der in der ersten historisch bedeutsamen Zeit des Blattes die Redaktion leitete (später Dr. S. Sinzheimer), mitteilt [14]), faßte der in Mün-

---

[8]) Schon Otto Grautoff (Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland, Leipzig o. J., wohl 1901), der sich eingehend mit der „Jugend" und dem „Jugendstil" beschäftigt, ist die Unsinnigkeit der Bezeichnung „Jugendstil" vom stilkritischen Standpunkte aus aufgegangen: „So bedeutend der Einfluß der Jugend auf das deutsche Kunstleben aber auch ist, von einem ‚Jugendstil' läßt sich kaum reden; es ist ein hohler Begriff..." und weiter: „Der Stil der Jugend aber setzt sich aus etwa hundert — teilweise sehr stark ausgeprägten Künstlerindividualitäten zusammen; kann man denn da von ‚e i n e m Jugendstil' reden?"

[9]) vgl. dazu auch die Aussage Grautoffs von 1901 (s. Fußnote 8) und vor allem jene weiter unten zitierte F. v. Ostinis von 1902 in: Die Künstler der Münchener „Jugend", Velhagen & Klasings Monatshefte, Jg. 1901/02 (XVI) Bd. 1.

[10]) Vorwort zum 4. Jg. der D. K. u. D.

[11]) Deutscher Zeichner, Jg. 4, 1901.

[12]) Otto Schulze (Köln), Jugendstil-Sünden, K. u. H. Jg. 52, 1901/02.

[13]) Münchens „Niedergang als Kunststadt", Eine Rundfrage von Eduard Engels, München 1902.

[14]) a. a. O.

chen lebende Thüringer Dr. Georg Hirth, damals Mitte der 50, im Herbst 1895 den Plan zur Gründung der Zeitschrift. Die Anregung zu ihrer Benennung soll der Aussichtspunkt „Jugend" bei Schloß Neuschwanstein gegeben haben [15]), der demnach in gewissem Sinne einen weiteren Ahnen der Stilbezeichnung darstellt. Es ist eine amüsante Fügung, daß letztlich auf Georg Hirth ebenfalls die dem Ausdruck „Jugendstil" synonyme Bezeichnung „Sezessionsstil" zurückgeht. Wenn das Schlagwort „Sezessionsstil" auch in erster Linie die österreichische Parallelerscheinung des deutschen Jugendstils bezeichnete und offenbar direkt im Anschluß an die 1897 erfolgte Gründung der Wiener Secession entstand, so hatte diese wie alle anderen derartigen Künstlerspaltungen doch nach Vorgang und Namengebung jenen historischen Zusammenschluß der revolutionären Kräfte in München im Jahre 1892 zum Vorbild, dessen Bezeichnung als „Sezession" von G. Hirth stammt [16]).

Bereits im Januar 1896 kommen die ersten Nummern der neuen „Münchner illustrierten Wochenschrift für Kunst und Leben" heraus. Als Zeitschriftentyp ist sie ein Unikum, eine neuartige Kreuzung zwischen witzblattmäßig aufgemachtem Pfennigblatt und Kunstpublikation mit kulturellen Prätensionen. Nicht als ob sie fachliche Aufsätze und Abbildungen neuen Kunstgewerbes gebracht hätte. Die „Jugend" ist ein Sammelbecken, in dem zusammenströmendes künstlerisches Material in *Originalform* zum einheitlichen Organismus gefügt wird. Wie sie auf der literarischen Seite moderne Lyrik und Kurzgeschichten publiziert, so erscheinen die neuen ornamentalen und bildkünstlerischen Ideen in angewandter Form, in der Gestalt ornamentalen Buchschmuckes und bildmäßiger Illustration formal und inhaltlich mit dem Text verwachsen. Was gerade im Hinblick auf die Bildung des Wortes „Jugendstil" zu unterstreichen ist, ist die rasch erworbene außergewöhnliche Popularität des Blattes. Grautoff gibt an [17]), daß es schon nach einem Vierteljahre 30 000 Abonnenten hatte. Im Gegensatz etwa zum „Pan", der das Jahr zuvor mit seinem ersten Zweimonatsheft aufgetreten war und bereits 1900 an übermäßiger Exklusivität zugrunde gehen sollte, ist das Hirthsche Wochenblatt auf größtmögliche Verbreitung und geringe Kosten der Aufmachung bedacht. Auf billigem glattem Papier ist es anspruchslos gedruckt. Opulenz liegt mehr im Inhalt, im wöchentlichen Wechsel der farbigen Titelblätter etwa, die auch zur Affiche vergrößert weithin wirken und im überquellenden sichtlich aus dem Vollen geschöpften Reichtum des bildlichen Schmuckes. Während die Münchener Parallelgründung des „Simplicissimus", der 3 Monate später zu erscheinen beginnt, ihren Zeichnerkreis auf einen eng begrenzten und festen Stab beschränkt, ist die zusammengewürfelte Schar der illustrativen Mitarbeiter

---

[15]) Nach A. De Nora, Am Färbergraben, Erinnerungen um die Jahrhundertwende, Leipzig 1932. Der Arztdichter De Nora war unter Sinzheimer literarischer Mitarbeiter der Jugend. Am „Färbergraben" in der Münchener Altstadt befand sich ursprünglich die Redaktion des Blattes.

[16]) Nach A. De Nora, a. a. O.

[17]) Mod. Buchk. in Deutschl.

der Jugend fast unübersehbar. Schon in der ersten Nummer werden 65 genannt, ein Kreis, der sich im Laufe des Jahres 1896 so ziemlich komplettierte. Im Laufe dieses Jahres entwickelt sich auch der „Jugendstil" innerhalb des Blattes erst zur klassischen Reife, während die ersten Nummern noch ein recht altertümliches Gesicht zeigen. Neben einigen klangvollen älteren Namen (wie Böcklin, Lenbach, Stuck u. a.), die gelegentlich eine Arbeit zur Reproduktion überlassen und einer Reihe Ausländer, die frische Anregungen einströmen lassen (um einige zu nennen: Grasset, Jossot, Mucha, Steinlen und Vallotton in Paris, R. Anning Bell, Beardsley und W. Crane [18]), der Amerikaner Will H. Bradley, der Finne Axel Gallén u. a.), liefert die Seiten füllende Masse des Buchschmuck- und Illustrationsmaterials eine Schar junger unbekannter (in erster Linie Münchener) Leute, die hier Arbeits- und Verdienstmöglichkeit finden und ihre spätere Bekanntheit dem Erfolg der Jugend danken.

Das Wochenblatt „Jugend" gab dem „Jugendstil" seinen Namen. Über diese nackte Tatsache hinaus vermögen wir die Art dieses Vorgangs, die Art des Zusammenhangs der Stilbezeichnung mit dem Namen der Zeitschrift und damit zugleich den ursprünglichen Inhalt des Schlagwortes zu rekonstruieren.

Es scheint die merkwürdige Vorstellung verbreitet zu sein, die Bezeichnung „Jugendstil" sei ursprünglich auf Arbeiten der „Jugend" geprägt worden. „Der Name ‚Jugendstil' rührt von den seltsam geschwungenen Randverzierungen und Vignetten her, mit denen Otto Eckmann 1896/97 die ersten Jahrgänge der Münchener Zeitschrift ‚Jugend' schmückte" meint Ernst Michalski [19]), der offenbar auf den Angaben Woermanns [20]) fußt: „Als Vater dieses deutschen ‚Jugendstils' ist der Hamburger Otto Eckmann (1865—1902) anzusehen. Die Bilder (!) und Randverzierungen, die er 1896 und 1897 für die Münchener Zeitschrift ‚Jugend' lieferte, gaben dem Stil seinen Namen." Und Woermanns Quelle scheint wieder der Aufsatz Fritz v. Ostinis über „Die Künstler der Münchener ‚Jugend' " [21]) zu sein, die selbstverständlich maßgeblich ist und denn auch die Sache anders, zumindest eindeutiger darstellt: „So kam Otto Eckmann zu seinen prächtigen Blättern, deren klare und scharfe, schwungvolle Linienführung für so viele vorbildlich war und auf denen der Begriff Jugendstil zum guten Teil sich aufbaute" und weiter: „Er" (Eckmann) „wurde — wie später Hans Christiansen noch mehr — dann auch sofort von Fabrikanten und Musterzeichnern flott ausgestohlen; und namentlich für den Buchschmuck, für die Verfertiger dekorativer Clichés zu Zierleisten und Vignetten, gab er allerhand Anregungen nützliche und — mißverstandene! Jugendstil! Was ist in diesem Namen gesündigt worden! u. s. w."

Es bedarf nicht einmal der konkreten Kenntnis der Sachlage, um den Vorgang der Wortbildung zu rekonstruieren. Man wird schwerlich von der

---

[18]) von Walter Crane u. a. der Umschlag eines Dezemberheftes 1898.
[19]) a. a. O.
[20]) a. a. O.
[21]) Velhagen & Klasings Monatshefte, Jg. 1901/02 (XVI) Bd. 1.

Schauspielerin X. sagen, sie spiele wie die X., man wird das vielleicht von der Y. behaupten. Die Bezeichnung „Jugendstil" ist selbstverständlich nicht auf Arbeiten der „Jugend" angewandt worden, sondern auf Dinge, deren tatsächliche Stilverwandtschaft mit dem Buchschmuck der Zeitschrift auffiel oder die man aus unsachlicheren Motiven mit dem bekannten Blatt in Verbindung gebracht sehen wollte.

Um die beiden Hauptpunkte der Wortbildung (die miteinander verknüpft sind) zusammenfassend vorweg zu nehmen: Einmal wurde als „Jugendstil" nicht der Mitte der 90er Jahre in Deutschland erwachte neue Stil im Kunstgewerbe bezeichnet, sondern seine spätere minderwertige industrielle Ausschlachtung. Zum andern beruht die Bildung des Schlagwortes nicht so sehr auf einer inhaltlichen Beziehung zwischen der „Jugend" und dem „Jugendstil"; es handelt sich vielmehr um einen rein äußerlichen Zusammenhang der Stilbezeichnung mit dem Namen des Blattes.

Die vermutungsweise Ansetzung der Wortbildung auf das Jahr 1899 mag auf den ersten Blick bedenklich spät anmuten. Denn zu dieser Zeit existierte der „neue Stil" längst und auch die „Jugend" erschien bereits im vierten Jahre. Sie paßt aber ausgezeichnet zu der Überlegung, daß das Aufkommen eines volkstümlichen Schlagwortes einer vorgeschrittenen Popularisierung des neuen Kunstgewerbes bedurfte. Das Aufkommen des neuen Schlagwortes ist ein Zeichen, daß sich die maschinelle Massenproduktion der schon seit einigen Jahren von ein paar Dutzend Künstlern kreierten „Neuen Formen" [22]) bemächtigt hat und auf diese Weise der „neue Stil", vielmehr seine industrielle Karikatur Allgemeingut der breiten Masse geworden ist. Diese billige fabrikationsmäßig hergestellte pseudomoderne Dutzendware ist es, die ursprünglich von Produzenten [23]), Händlern [24]) und kaufendem Publikum [25]) unter dem Namen „Jugendstil" empfohlen und verlangt wurde, ohne daß noch zu eruieren wäre, von Seiten welcher Gruppe nun das Schlagwort zuerst in Umlauf gebracht wurde [26]).

---

[22]) Zur festen Wendung gewordener Titel eines Vorlagenwerkes von O. Eckmann: Neue Formen, Dekorative Entwürfe für die Praxis, Slg. 1, Bln. 1897.

[23]) „das Unkraut, das in spekulativen Fabrikantenkreisen hervorschießt und ‚Jugendstil-Erzeugnisse' getauft wird." Otto Schulze, a. a. O. 1902. „unglückliche Gebilde neuester Mode ..., die der Geschäftssinn findiger Fabrikanten mit Jugend- oder Sezessionsstil zu bezeichnen pflegt." Aus einer Buchbesprechung 1904. „geschmacklose Dutzendware, die man heute unter dem Sammelnamen ‚Jugendstil' tagtäglich auf den Markt bringen sieht." 1906.

[24]) „was der gebildete Commis voyageur in Deutschland ‚Jugendstil', in Österreich ‚Secessionsstil' nennt" Zitat (woher?), verwendet in D. K. Bd. 8 1901. „Sie kaufen sich einen Gegenstand, ein Hausgerät, ein Ausstattungsstück — der Verkäufer empfiehlt Ihnen etwas ganz besonders Schönes, etwas ganz Modernes, im sogenannten ‚Jugendstil'." R. Bosselt, 1901 in einem Vortrag. „Was heute der urteilsloseren Menge Secessionsstil, Jugendstil, moderner Stil, oder wie Tietz dergleichen benennt" W. Leistikow, 1902.

[25]) „Und doch werden heute Möbel, Kaffeetassen, Stickereien, Leuchter, Briefpapier und Gott weiß was im Jugendstil von dem kaufenden Publikum verlangt." Grautoff, Mod. Buchkunst in Deutschl., 1901.

[26]) vgl. dazu auch H. Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst, Mülheim-Ruhr 1902, 2. Aufl. 1903: „die Mode hat die geschwungene Linie als das Charakteristische desjenigen neuen Stils aufgefaßt, auf den sie schon so lange gewartet zu haben schien. Und sobald dies der Fall wurde, machte sich die Industrie

„Gleichzeitig wuchs eine Bürgerklasse empor, die ganz auf das Nützliche eingestellt, dem Gelde und der politischen Macht nachjagte. Für diese neue Elite, die noch keinen Geschmack besaß, erzeugten die Maschinen serienweise Kunstgegenstände, Möbel mit falschen Schnitzereien und Talmi-Ornamenten. Das Reich der Häßlichkeit begann. Nach den entsetzlichen Polstermöbeln der Viktorianischen Aera erreichte es seinen Höhepunkt gegen 1900 mit den symbolischen Nudeln der neuen, industriellen Kunst“ [27]). Diese minderwertige auf billige Weise modisch aufgeputzte Massenware, dieser „Jugendstil“ im ursprünglichen Sinne, ist auf das Schärfste zu trennen von den oftmals recht qualitätvollen originalen Künstlerarbeiten, die das Vorlagematerial abgaben. Es ist nicht so, als hätte erst eine spätere Zeit den Jugendstil abgelehnt. Er, das platte industrielle Plagiat, ist gleich bei seinem Erscheinen, ist von vornherein als Verirrung verurteilt worden, und die eigentlichen Erfinder jener Formen hätten sich wohl dagegen verwahrt, mit dem „Jugendstil“ identifiziert zu werden [28]). Auch als der Begriff sich später weitete und das Schlagwort schlechtweg auf den Kunstgewerbestil um 1900 angewandt wurde, mag die heftige Mißstimmung, die seit jeher gegen den industriellen Jugendstil bestand, zu der abfälligen Beurteilung der gesamten Erscheinung beigetragen haben.

Indem von flinken Musterzeichnern die originalen Künstlererfindungen auf die am augenfälligsten für das Moderne typischen Formen und Motive hin ausgeschlachtet wurden, um daraus ein fadenscheiniges ornamentales Mäntelchen modischen Gepräges zusammenzustoppeln, ergab sich in qualitativer Hinsicht eine üble Verwässerung, motivisch jedoch eine Art Kondensierung, eine ganz stereotype Auswahl und Bevorzugung weniger

---

schleunigst daran, diesen neuen Stil zu bewirtschaften. Das Prinzip dieser geschwungenen Linie schien so leicht und einfach; endlich hatte man etwas Greifbares, das man verwenden, etwas, wonach man fabrizieren konnte. — Im Handumdrehen hatte die Welt den Jugendstil.“ Ferner: O. Grautoff, A. f. B. Bd. 40, 1903: „Der sogen. ‚Jugendstil‘ in der maschinellen Massenproduktion für ein breites Publikum, der sich als ein unglücklicher Kompromiß zwischen dem frischen, neuen Ornamentstil stark individueller Künstler und dem gewöhnlichsten Publikumsgeschmack darstellt, ist eine höchst betrübende Erscheinung unsrer Tage.“ Oder wieder Muthesius: „indem man durch Musterzeichner die Erscheinungsformen dessen äußerlich nachahmen ließ, was deutsche Künstler erfunden hatten, gelangte man in das seichte Fahrwasser des Jugendstils.“ Die Werkkunst (Ztschr.), 1905.

[27]) André Maurois, Engländer, Von Ruskin bis Wilde, München 1933.

[28]) „Los vom sogenannten Jugend-Stil, der mit dem Geiste der neuen Richtung absolut auch nicht das Geringste gemein hat!“ Vorwort z. 4. Jg. d. D. K. u. D. 1900. „man werfe das, was heut überall als ‚neuer Stil‘, als ‚Jugend‘-Stil, als ‚Sezessions‘-Stil angepriesen wird, ja nicht in einen Topf mit dem, was eine Hand voll ernst strebender Menschen erst erreichen will.“ P. Schultze-Naumburg, Der „Sezessionsstil“, Der Kunstwart Jg. 15 (1901/02) 1. Hälfte, S. 326. „Worin bestehen aber die schwersten der Jugendstil-Sünden? Zunächst darin, daß sie gar nicht dieses Geistes sind, sondern ganz platte Ballhornisierungen veröffentlichter Ideen von Otto Eckmann bis Paul Bürck.“ Otto Schulze, a. a. O. 1902. „Immerhin wird das ‚moderne‘ oder ‚nouveau‘ in Frankreich bleiben; ‚esthétique‘ in Belgien; ‚Jugend‘ oder ‚Sezession‘ in Deutschland und Österreich. Aber alles das hat nichts Gemeinsames mit dem sich vorbereitenden Stil unserer Epoche und soll sich hüten, daran rühren zu wollen.“ Van de Velde, Werkstätten für Handwerks-Kunst, Z. f. I.-D. Jg. 13 (1902).

floraler und abstrakter Motive aus dem individuell-vielfältigen originalen Vorbilderschatz. Wie wenig gewachsen und wie sehr Plagiat dieser industrielle Jugendstil ist, zeigt sich besonders kraß, wo der Musterzeichner seine historische Schulung nicht verleugnen konnte und historistische Ornamentik mit den neuen Formen vermengte.

Daß vielfach auch Buchschmuck der „Jugend" als Vorlage herhalten mußte (wie überhaupt häufig auch Gerätornamentik dem Buchschmuck entlehnt wurde), kann gar nicht in Abrede gestellt werden. Das Wort „Jugendstil" aber dürfte weniger aus der instinktiven Erkenntnis einer tatsächlichen Stilverwandtschaft zwischen dem Buchschmuckstil der Zeitschrift und der neumodischen Aufmachung des käuflichen Gerätes heraus entstanden sein als aus bewußteren, weniger sachlichen und weniger einwandfreien Gründen. Propagandistische Motive auf Seiten der Produzenten und Händler, deren doch recht zweifelhafte moderne Bestrebungen der schlechtweg das Neue verkörpernde und anerkannte Zeitschriftenname decken sollte, scheinen zur Bildung des Ausdrucks „Jugendstil" geführt zu haben [29]).

Man pflegt in der Entwicklungsgeschichte der Baukunst und des Kunstgewerbes zwischen Historismus und Jugendstil einen tiefen Einschnitt zu machen. Mit dem Jugendstil sei zuerst wieder seit dem Rokoko mit der Nachbildung zeitfremder Formen gebrochen und ein originaler Stil geschaffen worden. Wenn die Bildungen dieses Stils selber auch von kurzer Dauer gewesen und abzulehnen seien, so dürfe man doch nicht seine große geschichtliche Mission verkennen, mit dem Fluch der Stilrepetition gründlich aufgeräumt und so erst einmal den Weg zu neuem Anfang freigelegt zu haben. Damit wird tatsächlich die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils im groben charakterisiert. Unter einem anderen Gesichtspunkt aber muß der Jugendstil, so paradox das zunächst klingt, geradezu als letzte Phase des Historismus angesprochen werden: In ihm überschneiden sich gewissermaßen wesentliche Züge des alten und des neuen. Niemand hat seinerzeit die historistischen Züge des Jugendstils deutlicher empfunden und formuliert als Hermann Muthesius, der prominenteste Sprecher der Strömung, die an der Jahrhundertwende um einer neuen Sachlichkeit willen gegen den Jugendstil einsetzte: „das Räderwerk der Stilimitation stand still. Aber auch nur einen Augenblick. Sofort schnappte es wieder ein, als sich die geschwungene Linie und mit ihr das Blümchenornament zeigte" [30]). Die Stilrepetition war, seit man die letzte breitere Strömung, die Aufnahme der Formen deutscher Renaissance, den „altdeutschen Stil", abgeblasen hatte, immer mehr zum raschen Modewechsel ausgeartet. Als es mit ihr in den 90er Jahren zu Ende ging, wechselten die Stile nicht anders als die Krawattenmuster [31]). Es bedurfte dazu, solange der Raubbau den Vorlagenvorrat noch nicht erschöpft hatte, jeweils ja nur

---

[29]) vgl. dazu Zitate wie: „Aber die das Wort erfunden haben, verknüpften damit die niedrigsten Absichten" O. Schulze, a. a. O. 1902.

[30]) Stilarchitektur und Baukunst.

[31]) „Für Anno 1891 ist beispielsweise die Parole ausgegeben: 'Mobiliar Louis seize!' " heißt es etwa 1891.

eines Wechsels des originalen Vorbildes. Diese stilistische „Nouveauté"-Hetze war wesentlich kaufmännisch-industrieller Natur. Die Unfähigkeit zu jeder eigenen Erfindung, das Angewiesensein auf eine fremde Vorlage, die sich rasch ausschlachten ließ, wurde in diesen Jahren sanktioniert und ging Produzenten und Musterzeichnern in Fleisch und Blut über. Für sie bedeutete die neue Richtung im Kunstgewerbe lediglich einen abermaligen Wechsel der Vorlage. Der Jugendstil (im ursprünglichen Sinne, der industrielle Jugendstil) bedeutete für Fabrikanten und Musterzeichner nichts als eine Fortsetzung der historistischen Ausschlachtungsmethode. Nur daß an Stelle der toten Vorlagen in den Kunstgewerbebibliotheken die in den Zeitschriften zugänglichen neuen Arbeiten zeitgenössischer Künstler traten. Dieser Historismus und industriellem Jugendstil gemeinsamen Methode der oberflächlichen Verarbeitung auf fremdem Boden gewachsener Formen entspringt zum guten Teil auch die einseitige Überschätzung des Ornamentes, dem die tragende Rolle der Stilbildung zufiel, neben der mehr methodischen Gemeinsamkeit der Stilimitation auch im Formalen ein wesentlicher noch historistischer Zug des Jugendstils.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß die Fabrikanten nicht ausnahmslos diesen bedenklichen Weg zur stilistischen Modernisierung ihrer Waren gegangen sind. Sie haben sich in allerdings vereinzelten Fällen direkt an die Schöpfer des neuen Stiles um Entwürfe gewandt. Hatte es John Ruskin noch für aussichtsvoll gehalten, den romantischen Kampf gegen die Maschine aufzunehmen, so sind die Jungen am Ende des Jahrhunderts zur Bejahung des Unaufhaltsamen erwacht. Sie haben prinzipiell nichts gegen ein Bündnis mit der Maschine einzuwenden. So hat sich Otto Eckmann nicht gescheut, zeitlich und quantitativ in vorderster Reihe der Teppich-, Stoff-, Tapeten-, Metall- und keramischen Industrie mit Entwürfen zu dienen, so hat die Krefelder Textilindustrie die führenden Künstler herangezogen, so ist von H. Christiansen, O. Eckmann, W. Leistikow u. a. die „Künstler-Tapete" [32]) geschaffen worden. Das sind Ausnahmen. Zur Dekkung des breiten industriellen Bedarfes war die Schar schöpferischer Kräfte zu gering. Dazu kam die relative Kostspieligkeit prominenter Entwurfsarbeit. Die Launenhaftigkeit dieser Außenseiter. Ihre Unkenntnis des technischen Prozesses, die vor allem dann fühlbar wurde, wenn sie ihr eigentliches Gebiet, die Fläche, verließen. Auch daß die Schöpfer des neuen Stiles bemerkenswert rasch und oft in erstaunlich jungen Jahren an staatliche Lehranstalten, denen die Heranbildung des Nachwuchses der industriellen Zeichner oblag, berufen wurden, wohl als erster im Jahre 1897 der damals in München lebende 31 jährige Eckmann an die Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin [33]), hat die Mißerscheinung des „industriellen Jugendstils" nicht mehr verhindern können.

[32]) Diese Zusammensetzungen mit „Künstler" („Künstlerschmuck", „Künstlerkleid" u. s. w.) sind bezeichnend für den Vorgang, aber auch dafür, daß die gewerbliche Betätigung der Künstler als etwas besonderes bewertet wurde.

[33]) Als Lehrer an Kunstgewerbeschulen oder ähnliche öffentliche Institute wurden etwa folgende Führer und Vertreter der jungen Bewegung berufen:

97 Eckmann (München) nach Berlin (Kgl. Kunstgewerbemuseum)

Der Jugendstil wäre keiner Beachtung wert, wenn sich der Begriff nicht im Laufe eines Menschenalters wesentlich geweitet hätte, wenn er noch, wie es ursprünglich der Fall war, lediglich die industrielle Verwässerung einer großartigen Stilrevolution umfaßte. Sobald kurz nach der Jahrhundertwende die erste Phase des neuen Stils im Kunstgewerbe sich ihrem Ende zuneigte, eben jene wesentlich naturalistisch-ornamentale Phase, deren kaufmännische Ausbeutung unter dem Namen „Jugendstil" ging und eine Reaktion eintrat, die auf sachliche Ornamentverbannung oder vorerst wenigstens auf Beschränkung und Geometrisierung des ornamentalen Schmuckes aus war, wurde die Bezeichnung „Jugendstil" von den industriellen Auswüchsen auf die gesamte vorangegangene Entwicklung ausgedehnt. Ohne der doch grundlegenden Arbeit des ersten Jahrfünfts der kunstgewerblichen Erneuerung zu danken, ward sie, Original wie Ausbeutung, unter dem verächtlichen Schlagwort „Jugendstil" zusammengefaßt und abgetan. Man erkennt plötzlich, „daß die ‚Führer' am Aufkommen des jetzt in Grund und Boden verurteilten ‚Jugendstiles' denn doch nicht so ganz unschuldig sind, als man das in der Regel meint" [34]). Damit ist bereits im wesentlichen das heutige Volumen des Stilbegriffes (wenn man von übermäßig künstlichen Ausdehnungen von wissenschaftlicher Seite absieht) erreicht. Es ist verständlich, daß jede Erweiterung des Begriffes über den „industriellen Jugendstil" hinaus zugleich den Keim zur späteren Rehabilitierung des Stils bedeutet. Soviel ich weiß, hat zuerst R. Hamann in seiner Deutschen Malerei im 19. Jahrhundert (Leipzig u. Berlin 1914) auf dem Jugendstil parallele stilistische Züge in der Malerei hingewiesen, ja den kunstgewerblichen Begriff auf die Malerei übertragen, einen „Jugendstil in der Malerei" aufgestellt. Die ziemlich erschöpfende Reihe deutscher Maler, die er dafür in Anspruch nimmt, ist späterhin von E. Michalski [35]) vor allem für das Ausland ergänzt worden. Heute droht der Begriff bereits ins allzu Verschwommene zu wachsen, wenn (teilweise auf geistesgeschichtlicher Basis) Dinge, die formal in ganz andere Zusammenhänge gehören, dem Jugendstil zugerechnet werden.

Selbstverständlich wird in dieser Arbeit unter „Jugendstil" nicht die minderwertige anonyme industrielle Ausbeutung verstanden, die der Ausdruck, als er aufkam, bezeichnete, sondern deren Opfer, jene originale Stil-

---

98 K. Gross (München) nach Dresden (Kgwsch.)
01 Hans u. Fritz v. Heider (München) nach Magdeburg (Kgwsch.)
Paul Lang (Darmstadt) nach Magdeburg (Kgwsch.) 24 jährig!
B. Pankok (München) nach Stuttgart (Lehrwerkstätten)
Van de Velde (Berlin) nach Weimar (Kunstgewerbl. Seminar)
B. Wenig (Berchtesgaden) nach Hanau (Kgl. Zeichenakademie)
02 P. Bürck (Darmstadt) nach Magdeburg (Kgwsch.) 24 jährig!
R. Grimm (Leipzig) nach Krefeld (Kgwsch.)
03 P. Behrens (Darmstadt) nach Düsseldorf (Dir. d. Kgwsch.)
Rud. v. Heider (Schongau a. L.) nach Elberfeld (Kgwsch.)

[34]) A. Hagelstange, Das Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg, Z. f. b. K., N. F., Jg. XVIII, 1906/07.

[35]) a. a. O.

erscheinung in erster Linie auf kunstgewerblichem Gebiet, die rund seit der Mitte der 90er Jahre in Deutschland faßbar wird und die schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts Neues ablöst, kurz, nicht das Plagiat, sondern das Original, wie es der heutige Sinn des Wortes zuläßt. Die Begrenzung dieser Erscheinung kann lediglich unter dem Gesichtspunkt der *formalen Einheit* erfolgen.

Die formale Erscheinung.

Nachdem die allgemeinen Verhältnisse in der Fläche skizziert sind, soll untersucht werden, wie ein historischer Stil den zweidimensionalen Raum gestaltet hat. Es wird fürs Erste nicht die Entwicklungsgeschichte des Jugendstils dargestellt, sondern ahistorisch das stilistisch Gemeinsame der Jugendstilarbeiten, eben was die Zusammenfassung als Stileinheit „Jugendstil" rechtfertigt, analysiert.

Der Jugendstil ist ein ornamentales Prinzip und demgemäß in erster Linie ein Stil angewandter Kunst. Seinerzeit ist das Stilschlagwort allein auf die kunstgewerbliche Produktion angewandt worden. Erst später hat man rückschauend stilistische Merkmale des Jugendstils auch in Zweigen der freien Kunst zu erkennen geglaubt und den Stilbegriff ausgeweitet. Was in der Bildermalerei und der bildhaften Illustration dem Jugendstil zugerechnet werden darf, bleibt problematisch. Diese Gebiete müssen für die Erkenntnis der Stilmerkmale vorerst unberücksichtigt bleiben und sollen gesondert behandelt werden.

Es ist üblich, um die Eigenart eines Stiles hervortreten zu lassen, einen ganz anders gearteten Stil als Folie heranzuziehen. Einen solchen Gegensatz braucht man in unserem Falle nicht weit zu suchen, denn der Jugendstil bedeutete eine ausgesprochene Reaktion gegen das Vorangegangene. Die Gegenüberstellung einer Flächenarbeit des Historismus und einer Jugendstilarbeit gibt geradezu ein Schulbeispiel ab für polare Gegensätzlichkeit zweier Kunststile.

Hatte in der Zeit um 1890 ein kunstgewerblicher Zeichner beispielsweise ein Titelblatt zu entwerfen, so geschah das auf etwa folgende Weise: Es wird ein Haufen, eine unübersehbare Masse räumlicher Dinge, dreidimensionaler Formen — unter den stereotypen Requisiten spielen historische plastische Bauornamentik und allegorische Figuren die Hauptrolle — stillebenartig zu einem gefällig-malerischen Durcheinander arrangiert. Es ist der gleiche „Atelierstil", der dumpf-farbige, malerische Gesamteffekt, den die Dekoratöre für ihre halbdunklen Innenräume anstreben, wenn sie sie mit schweren Draperien und einem Wust von historischem und exotischem Formengerümpel vollpfropfen und ausstaffieren. Dieses wüste Arrangement plastischer Einzelformen wird in die Fläche übertragen, es wird mit allen Mitteln realistischen, raumillusionistischen Könnens, mit Hilfe von Zentralperspektive, Überschneidung, vor allem Schattierung in der Fläche „dargestellt". Bleiben wir bei dem Beispiel einer buchgewerblichen Arbeit, so wird der Zeichner aus reproduktionstechnischen Gründen die „Federmanier" wählen. Er umreißt perspektivisch die dargestellten Dinge und

verleiht ihnen mit engen der plastischen Form angepaßten schattierenden Schraffurlagen scheinbare Plastizität. Die Federstriche bilden ein räumliches Gerüst, ein Skelett, das die Bildfläche zur Oberfläche der körperlichen Formen biegt und wölbt. Wenn es hoch kommt, werden vielleicht die Buchstabensilhouetten der Beschriftung zweidimensionale Körper sein, aber der Zeichner wird sie in eine reich und plastisch geformte historisierende Kartusche setzen und sie so zum „Dargestellten" machen. Nicht die wirklichen Flächenformen, die die Federstriche aus der Fläche herausschneiden, nicht die wirkliche Bewegung der Federstriche in der Fläche sollen beachtet werden (wenn wir sie einmal zu fassen versuchen, wird erst klar, wie überwältigend die Raumillusion ist), sie sind lediglich indifferente Mittel zum Zweck der Darstellung dreidimensionaler Räumlichkeit.

Kommt man her von solchem krausen, reich-plastischen Formengewirr, so ist der Gesamtausdruck einer Jugendstilarbeit der einer kahlen, ärmlichen, ja primitiv-dilettantischen Simplizität. Das ist entwicklungsgeschichtlich von Interesse, denn der Jugendstil bildet in der Geschichte von Baukunst und Kunstgewerbe das direkte Zwischenglied zwischen der Repetition historischer Ornamentik und sachlicher Ornamentidiosynkrasie. Die stilistischen Eigentümlichkeiten des Jugendstils scheinen samt und sonders auf Vereinfachung hinzuarbeiten.

Diese Eigentümlichkeiten sind, grob gesagt: „Homogenität des Tones" der Flächen (Schattenlosigkeit), lang gleitende Bewegungen in der Fläche, Beschränkung auf wenige Einzelmotive und Formen, deren Dimension gleichzeitig beträchtlich wächst, endlich motivisch Ersatz historischer durch neue naturalistische und abstrakte Formen.

„Während der Buchschmuck, den die Periode der neuen Deutsch-Renaissance anwandte, manchen Vorbildern der Spät-Renaissance entsprechend, seine Ornamentik modellierte, also körperhafte Wirkung anstrebte, ist hier durchaus der Karakter des Flächen-Ornamentes gewahrt. An Stelle der plastischen Wirkung tritt die Farbe . . ." [1]). Der Jugendstil modelliert nicht mittels Schattierung dargestellte dreidimensionale Form, er beult nicht raumillusionistisch die Fläche zur Oberfläche dargestellter räumlicher Körper, sondern arbeitet mit farbig einheitlichen Flächen, mit farbig homogenen „Flächenkörpern", er modelliert, formt den zweidimensionalen Raum, er schafft originale reale „Flächenform", er ist in diesem Sinne „zweidimensionale Skulptur".

Schon die praktische Ästhetik der Stilrepetitionsepoche hat das „Prinzip der Schattenlosigkeit" (1891 einmal so formuliert) für gewisse Flächendekorationen zur Diskussion gestellt. „Ich bin nicht so radikal, dem Teppichmuster jede Berechtigung zu einer leichten Reliefdarstellung abzusprechen. Es entspräche das absolut nicht unserer heutigen Richtung . . ." sagt Eugen Jäck 1892. Doch hat man fast durchweg in erster Linie für den Fußboden und weniger streng auch für die Wandbekleidung die Vermeidung jeder Reliefwirkung gefordert und teilweise aus diesem Grunde die

[1]) H. E. v. Berlepsch von dem Pankokschen Buchschmuck des Pariser Weltausstellungskataloges 1900.

Orientteppiche mit ihren Flachornamenten propagiert. Die immer unerbittlicher werdende Wahrheitsforderung (die etwa die Echtheit und die materialgerechte Bearbeitung des Materiales als Dogmen verkündete) hat dazu beigetragen, daß jede Raumillusion aus der Fläche verbannt wurde. Rosner sagt 1898 vom Wandornament: „Man wähle in erster Linie nur ein Muster, das der Fläche nicht ihren Grundcharakter durch eine halbnaturalistische, mit Licht und Schatten arbeitende Nachahmung natürlicher Gebilde nimmt" und fordert dementsprechend, „daß das, was sich als Plastik an der Decke giebt, auch thatsächlich Plastik sei." Schon 1897 erkennt Ernst Zimmermann eines der Hauptprinzipien des „modernen Stiles": „Die Quintessenz dieses Stiles ist die, daß eine Flächendekoration auch wirklich eine Fläche der Wirklichkeit, wie der Illusion nach sein soll, daß sie nirgends Plastik, nirgends Tiefe zeigen darf, daß sie, kurz gesagt, eine dritte Dimension nicht kennt." 1898 heißt es in den Münch. Neuest. Nachr.: „Im Verzicht auf alle plastische Wirkung liegt ja das Geheimniß des wahrhaft stilvollen Flächenornaments" und in einem Aufsatz „Flächenhaft" [2]) spricht Herm. Lüer von „dem jüngsten ‚Kunstgesetz der Flächenhaftigkeit' ". Wenn der Nestor der Münchener kunstgewerblichen Revolution H. E. von Berlepsch-Valendas noch 1902 von der „Flächenkunst" schreibt: „denn diese hat es in erster Linie mit der Wirkung Ton gegen Ton zu thun und vom Streben nach körperhafter Wirkung sich nach Thunlichkeit fernzuhalten", so ist das fast ein Gemeinplatz geworden. Die Zahl derartiger Äußerungen ließe sich nach Belieben vermehren.

Sehr bezeichnend für diese Neigung zur farbigen Homogenität der Flächen ist es, daß dem Jugendstil beispielsweise das Gebiet der Radierung verschlossen blieb [3]), während er andererseits eine Reihe Techniken, welche dieser Neigung entgegenkamen, welche ein mosaikartiges, intarsienhaftes Gefüge einheitlicher Flächenkörper hervorbringen, bevorzugt, ja, teilweise überhaupt erst wieder benutzt hat. Zu nennen ist etwa das Batiken, das Joan Thorn-Prikker im Haag dem europäischen Kunstgewerbe aus Java übermittelte [4]), die Schablonenmalerei, der breitflächige Künstlerholzschnitt, der als Farbenholzschnitt nach japanischer Art zuerst wieder (seit der Mitte der 90er Jahre) in München von O. Eckmann und Peter Behrens kultiviert wurde, die Kunstverglasung, die ebenfalls der Jugendstil neu entdeckt hat (Karl Engelbrecht in Hamburg, der in erster Linie Hans Christiansens Entwürfe ausgeführt hat, bringt 1893 das Opalescentglas aus Chicago mit), während bezeichnenderweise die Glasmalerei im Historismus befangen bleibt, in der Stickerei die Applikationsarbeit u. s. f.

Trotz dem „Prinzip der Schattenlosigkeit" hat der Jugendstil kaum je absolute Flächigkeit, d. h. Ausschaltung jeglicher Illusion dreidimensio-

---

[2]) K. u. H. Jg. 50, 1899/1900.

[3]) Außer H. Vogeler-Worpswede hat sich wohl kaum ein Vertreter des Jugendstils dieser Technik bedient. Typisch auch, wie sich in dem Opus des Edvard Munch der Jugendstil ausschließlich auf Holzschnitt, Lithographie und Malerei beschränkt, und nichts davon in den Radierungen zu verspüren ist.

[4]) Rob. Breuer, Batiks, K. u. H. Jg. 54, 1903/04.

naler Räumlichkeit erzielt. Der Grad der Flächigkeit einer Arbeit war wesentlich davon abhängig, ob sie der naturalistischen oder der abstrakten Richtung angehörte.

„Noch ist selbst die Bewegung der ‚Moderne' in einander befehdende Gruppen gespalten, die man trotz ihrer besonderen lokalen oder sonst eigenbrötlerischen Nuancen doch zusammenfassen könnte in zwei große Heerlager: in Konstruktionisten und Naturalisten, in Vandeveldianer und Eckmannianer ..." [5]). Das Jugendstilkunstgewerbe läßt sich nach dem Gesichtspunkte: abstrakt erfundene, konstruierte, gegenstandslose Ornamentik oder naturalistische Darstellung in zwei Gruppen scheiden, übrigens eine Scheidung, der rein formal keine allzu große Bedeutung beizumessen ist, da sie mehr in einem äußerlich-motivischen als in einem inneren stilistischen Gegensatz begründet liegt (beide Richtungen sind eben „Jugendstil") [6]). Die naturalistische, oder, wie sie nach ihrem wichtigsten Motiv, der Pflanze, genannt wird, die „florale" Richtung [7]) (auch unfreiwillig witziger als „floreal" bezeichnet), macht den eigentlich deutschen Jugendstil aus. Die abstrakte („lineare") Richtung ist im wesentlichen belgischer Import. Sie ist historisch und entwicklungslogisch für Deutschland die jüngere Erscheinung und bedeutet einen weiteren Schritt auf dem Wege zur sachlichen Ornamentlosigkeit (Historismus — floraler Jugendstil — abstrakter Jugendstil — geometrisches Ornament — Sachlichkeit). Muthesius sagte 1899: „Ja, die unsere Bewegung begleitende Presse hat Natur und Pflanze bereits wieder verurtheilt: man hebt das angeblich ‚gegenstandslose' Ornament auf den Schild, die ‚nichts bedeutende Linie', die ‚reine schöne Form' soll die Losung der Kunst der Zukunft sein", wobei er offensichtlich den gerade wachsenden Einfluß Van de Veldes im Auge hat (1899: Erstes Auftreten Van de Veldes in München in der Sezessionsausstellung am Königsplatze). In der Tat geht, von ganz vereinzelten selbständig-deutschen Bemühungen um gegenstandslose Ornamentik (H. Obrist, A. Endell u. a.) abgesehen, die abstrakte Richtung als breitere Strömung fast ausschließlich auf die Wirksamkeit des Antwerpeners zurück, die sich lange bevor er selbst von Brüssel nach Berlin übersiedelte (1900) auf Deutschland konzentrierte (nämlich seit 1897: Dresdener Ausstellung). In Berlin fand Van de Velde den Mann vor, der als Repräsentant der deutschen naturalistischen Richtung galt, Otto Eckmann (dort seit 1897, † 1902); der Gegensatz der beiden Schulen wurde zum offiziellen Kampf und der Name der Führer zum richtungbezeichnenden Schlagwort. „Man darf gespannt darauf sein, wie sich der Kampf des van de Velde'schen und des Eckmann'schen Prinzips in Berlin künftig gestalten wird." (1900).

---

[5]) Jahrb. d. bild. Kunst 1903.

[6]) Wie extremen Verfechtern der beiden Richtungen die gleiche elastisch-schwungvolle Handschrift des Jugendstils eigen ist, zeigt auf motivisch neutralem Boden verblüffend ein Vergleich etwa der „Eckmannschrift" mit der Beschriftung einer (allerdings frühen) Einladungskarte in Holzschnittechnik von Van de Velde in der D. K. 1899.

[7]) vgl. Floral-Linear, D. K. Bd. 4, 1899.

Die realistische Darstellung dreidimensionaler Form in der Fläche beruht nur teilweise, ja sekundär auf der modellierenden Schattierung, primär aber auf der die optische Silhouette der Formen im Raum wiedergebenden Umriß- bzw. Konturführung, kurz auf der perspektivischen, Verkürzung und Überschneidung berücksichtigenden Zeichnung. Was man „Plakatstil" nennt, füllt realistisch d. h. perspektivisch geführte Umrisse mit farbig einheitlichen Flächen, ist lediglich insofern flächig, als es die Schattierung vermeidet. Die naturalistische Richtung des Jugendstils ist in diesem Sinne „Plakatstil", sie behält ein wesentliches raumillusionistisches Element, die realistisch raumdarstellende eigentliche „Zeichnung", die perspektivische Kontur- und Umrißführung bei (ohne sich der Inkonsequenz gegenüber der eigenen Forderung der Flächigkeit bewußt zu werden) und vereinigt sie mit der farbigen Homogenität der Flächen. Zwar ist immer wieder verlangt worden, das natürliche Vorbild (in erster Linie also die Pflanze) müsse für die ornamentale Verwendung in der Fläche umstilisiert werden, doch hat sich diese Stilisierung, unbefangen gesehen, ziemlich ausschließlich auf die Vermeidung der Schattengebung beschränkt. Ein Beispiel mag diese Sachlage illustrieren. Das Blatt der Wasserrose, eines beliebten Motivs des floralen Jugendstils (wie alle Formen, die mit dem Wasser zusammenhängen), ist von rundlicher Gestalt. Es ist häufig, dem „Kunstgesetz der Flächenhaftigkeit" zum Trotz und obwohl gerade bei der Darstellung eines Blattes, also eines Körpers von fast zweidimensionaler Ausdehnung und Gestalt dazu kein Zwang vorlag, unbedenklich in seiner räumlichen Ausdehnung, d. h. senkrecht zur Bildfläche dargestellt worden, wobei sein Umriß zum mehr oder minder schmalen Oval wurde. Dieses Oval wurde selbstverständlich farbig einheitlich gefüllt. In ihrer „wirklichen" ovalen Flächengestalt ist diese Silhouette vom realistischen Standpunkt völlig sinnlos, als perspektivische „Darstellung" hingegen fällt sie aus der zweiten Dimension heraus, zerstört die Flächigkeit.

Man sollte meinen, der abstrakte Jugendstil, der ja nichts darstellt, habe jede Raumillusion vermeiden können. Das ist nicht der Fall, wenn er auch der absoluten Flächigkeit viel näher zu kommen vermochte. Es wurde schon auf die unvermeidbare Erscheinung hingewiesen, daß die farbig markierten Flächenraumstücke, wenn sie als undurchdringbar von außen, kurz als „Körper" betrachtet werden, sich vom Grunde „abheben", daß sie, wenn ihre Gegenform beobachtet wird, zum „Hintergrunde" werden, zurücktreten (also eine Erscheinung, die von der Art der Farbigkeit, vom Tonwert der Silhouetten unabhängig ist). Die farbigen Flächen liegen optisch nicht bündig aneindergefügt in einer Ebene, sondern heben sich raumillusionistisch-schichtenweise voneinander ab. Aber auch abgesehen von diesem Phänomen, das sich nicht umgehen ließ, hat es die abstrakte Richtung, obgleich gerade ernsthafter theoretisierende Köpfe (z. B. Henry van de Velde, August Endell) sie vertraten, mit der Flächenforderung nicht allzu genau genommen. Man ließ allgemein die „linearen Flächenkörper", das Hauptmotiv des „abstrakten Linien-Ornaments" (1903), einander überschneiden, indem man, wenn sie gleichfarbig waren, aus dem unteren einen

schmalen Streifen als Kontur für den zu oberst liegenden aussparte.

„Was der echte Dichter zwischen den Zeilen sagt, das gibt der moderne Ornamentzeichner in den leeren Räumen“ [8]). Trotz raumillusionistischen Elementen bedeutet der Jugendstil vor allem in seinen abstrakten Bildungen Gestaltung des zweidimensionalen Raumes, und dafür ist bezeichnend, daß er die „Polarität der Formen“ als künstlerisches Problem erkannt hat, „die Möglichkeit ..., das Muster zu verdoppeln, indem auch der frei gebliebene Grund ornamentale Eigenschaften hat.“ (Karl Scheffler 1898).

Bei der Formung eines Flächenkörpers werden Form und Gegenform, Gestalt des Körpers und Gestalt des Grundes vorsichtig gegeneinander abgewogen. Naturgemäß hat dieses bewußte Mitgestalten des Negativen die größere Rolle in der abstrakten Richtung gespielt, denn hier war der Umriß der Silhouetten nicht von einem natürlichen Vorbild vorgeschrieben, hier konnte man frei die Massen und Formen ausbalancieren, hier hatte der positive Körper nicht als naturalistische Silhouette mehr Sinn und Wert als die Form des Grundes. Gerade von Vertretern der „linearen“ Richtung und vor abstrakten Gebilden ist die „Polarität der Formen“ zur Sprache gebracht worden. Schon 1897/98 schreibt Van de Velde [9]) im Pan: „Eine künstlerisch vollkommene Linie als Grenzlinie zwischen zwei Flächen schafft nach beiden Seiten künstlerisch vollendete Formen“ und hält „die Entdeckung des ästhetischen Werts, der neben den positiven auch den negativen Umrissen der Gegenstände zukommt“ für „vielleicht die wertvollste von unseren Entdeckungen“. Er fährt fort: „ich meine die Erkenntnis, daß ein Möbel, daß jeder Gegenstand, außer der eigenen Silhouette, die er auf die Wand, in die Luft, kurz auf jeden Hintergrund zeichnet, zugleich auch in diesem Hintergrund eine der seinigen sich genau anschmiegende, umgekehrte Form ausschneidet und daß diese negative Form ebenso wichtig ist, wie die des Gegenstandes selbst“. In seiner „Renaissance im modernen Kunstgewerbe“ behandelt das vierte Kapitel „das neue Ornament“. Dort stellt er „drei Regeln“ auf, darunter „den Willen, welcher verlangt, daß den negativen Formen eine ebenso große Bedeutung zufalle, wie den positiven. Denn es giebt Formen, welche wir wirklich schaffen und solche, welche zu schaffen wir hier nicht verhindern können, das hängt notwendig zusammen.“ Im Zweidimensionalen illustriert wohl am schönsten das abwägende doppelte Gestalten des Raumes die Schrift, die Otto Eckmann „in jahrelanger Arbeit“ für die Rudhardsche Schriftgießerei (Offenbach a. M., später Gebr. Klingspor) entwarf, welche die neue Type 1900 herausbrachte. Die „Eckmann“ illustriert diese Eigenheit des Jugendstils so gut, weil sie überhaupt seinen Stilwillen fast nackt verkörpert. Sie gehört wie des gleichen Künstlers Umschlag zur „Woche“ (mit der „7“) zu den populärsten Schöpfungen des Stils, sie hatte ungezählte Nachahmungen zur Folge, sie überlebte ihn Jahrzehnte lang (und wird vielfach noch heute verwandt), sie darf vielleicht als die klassische Leistung des Jugendstils in

[8]) Carl Matthies, A. f. B. Bd. 40, 1903 Heft 10.
[9]) vgl. oben seinen Begriff „Komplementärform“.

der Fläche angesprochen werden. Eckmann schmilzt die Antiqua [10]), die der Jugendstil allgemein wegen ihrer breiten, voluminösen Flächigkeit der hageren Fraktur vorzieht, zum elastisch-schwungvollen Jugendstilornament um und gibt die typische rundlich und breit fließende Pinselschrift im Gegensatz etwa zu Peter Behrens, dessen erste Type Rudhard zwei Jahre später herausbringt, eine kantig und mager „gezeichnete" Federschrift, die geometrische Überwindung des Jugendstils anzeigend. Die Wirksamkeit der Eckmannschrift, die sie besonders für Akzidenzen empfahl, beruht nicht zuletzt auf einem erregenden Ausdruck labiler Spannung, der an ihr haften geblieben ist von der Bemühung, die schwungvolle Biegung der Umrisse mit der Gestalt des Buchstabenkörpers sowohl wie der des Grundes in Einklang zu bringen und die Flächenausschnitte gegeneinander auszubalancieren. Schon seinerzeit (1903) haben scharfsichtige Beurteiler erkannt, „wie denn auch seine Schrift ... das Dekorativ-harmonische zwischen Linie, Fläche und leerem Raum aufweist" [11]). Vom formalen Standpunkt war für den Jugendstil die Gestaltung einer Buchstabensilhouette nichts anderes als die Gestaltung eines abstrakten Ornaments, in beiden Fällen wurden farbig homogene Flächen, zweidimensionaler Raum geformt, und so gelten die Erkenntnisse der Schrifttheorie allgemein für die Flächenkunst. „Denn, was ist das Einzeichnen eines Buchstabens anders, als das Einfügen eines Ornamentes in eine vorgezeichnete Bildfläche?" meint Rudolf von Larisch 1899 [12]). Der gleiche Wiener Schrifttheoretiker des Jugendstils hat völlig parallel zu Van de Velde die Bedeutung der „Polarität der Formen" erkannt: „Es entspricht übrigens modernem Kunstempfinden, die geschaffene Form mit dem Raum, in den sie gestellt ist, in innige Beziehung zu bringen und die Wechselwirkung zwischen dieser Form und ihrer Umgebung abzuschätzen. Ich zog daher nicht allein die Silhouette der Buchstaben an sich in Betracht, sondern auch die aus der Zusammenstellung von Buchstaben sich ergebenden Figuren des Hintergrund-Ausschnittes ..." [13]). v. Larisch hat dann das Gesetz aufgestellt: „Buchstaben erscheinen gleich weit von einander entfernt, wenn die zwischen ihnen liegenden Hintergrund-Ausschnitte dem Flächeninhalte nach" („und nicht etwa die Abstände von einem Buchstabenende zum andern" [14])) „gleich sind" [15]). Es liegt nicht außerhalb jeder Wahrscheinlichkeit, daß diese Entdeckung der „Komplementärform", der Gegenform des Negativen, der „Raumform" durch den Jugendstil an der Entstehung der für die heutige Bautheorie typischen Auffassung der Architektur als Raumgestaltung, nicht als Gestaltung des Baukörpers, beteiligt gewesen ist. —

---

[10]) Allerdings enthält die „Eckmann" auch Frakturelemente.
[11]) Carl Matthies, a. a. O.
[12]) R. von Larisch, Über Zierschriften im Dienste der Kunst, München 1899.
[13]) Beispiele künstlerischer Schrift, Wien 1900. Die 2. Folge und die 3. Serie dieser „Beispiele" erscheint 1902 und 1906.
[14]) Über Zierschriften.
[15]) Beispiele I. Vom gleichen Verfasser u. a.: Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften, Wien 1904, Unterricht in ornamentaler Schrift, Wien 1905.

Neben dem „Prinzip der Schattenlosigkeit" wurde lang geschwungene Bewegung in der Fläche als dem Jugendstil eigentümlich bezeichnet.

Der Zeichner des Titelblattes von 1890 hatte es auch mit Bewegung zu tun, er hatte etwa den gebogenen Arm einer allegorischen Figur darzustellen, also das perspektivische Bild eines dreidimensionalen, eine Bewegung im Raum gewissermaßen einkapselnden Körpers zu geben. Die tatsächliche Flächensilhouette der Armdarstellung und die tatsächliche Biegung dieser Silhouette in der Fläche war dabei sinnlos und nicht gemeint.

Im Gegensatz zu diesem darstellenden Illusionismus gestaltet der Jugendstil den zweidimensionalen Raum. Raumgestaltung besteht darin, daß Bewegungen, Schnitte durch den Raum geführt werden, Gestaltung des zweidimensionalen Raumes beruht auf Bewegungen in der Fläche. Der Jugendstil meint die tatsächliche Bewegung in der Fläche, ob sie nun, ein voluminöses Flächenraumstück formend, diesem ihre eindimensionale Spur als Umriß aufdrückt oder ob sie als absolute Bewegung von „linearen Flächenkörpern" verkörpert wird.

Das Stilcharakteristikum besteht nicht darin allein, daß überhaupt wieder die tatsächliche Bewegung in der Fläche gemeint ist, zudem fällt einer spezifischen Art von Bewegung eine grundlegend-stilbildende Rolle zu. Lang geschwungene Bewegung in der Fläche darf das eigentliche formale Grundprinzip des Jugendstils genannt werden. Anders als beispielsweise der kurze C-förmige Rokokoschwung ist die für den Jugendstil typische geschwungene Bewegung von „unendlichem Flusse", von „unerhörten Abmessungen" (daher Spottnamen wie: „Bandwurmlinien"), so, daß mannigfaltige Richtungsänderungen zu einheitlichem Flusse vereinigt werden können.

Das stilistische Prinzip lang gleitender Bewegung in der Fläche realisiert sich teils im gleitenden Fluß der Grenzlinie „voluminöser Flächenkörper" und weitaus öfter in federnd gebogenen oder sich schlängelnden „linearen Körpern". Es ist schon seiner Zeit *in seinen Symptomen* als Grundprinzip der neuen Richtung aufgefallen. Das soll heißen, daß man weniger das Prinzip der Bewegung selber erkannte, sondern — vom Historismus her gewohnt, einen „Stil" als Komplex einiger fester „Grundformen" anzusehen — sich damit zufrieden gab, die neuen linearen Gebilde (welche die Bewegung in der Fläche markieren) zu charakterisieren, so als „geschlängelte Linien" (1898), als „belgischen Bandwurm", als „gereizten Regenwurm" (1899), als „moderne Strumpfbandlinien" (W. Schäfer, 1901) u. s. f. „Im modernen Ornament aber gibt es keine zuverlässigen Grundformen mehr, — man müßte denn die Schlangenlinie (den Regenwurm — wie manche behaupten) als solche betrachten" heißt es 1899 und ein Jahr später (M. Osborn): „die Schlangenlinie — geistreiche Spötter sagen ‚der Bandwurm' —, diese Figur, die nicht zufällig zu Ehren gekommen ist und in ihrem unendlichen Flusse den Menschen um 1900 ungefähr dasselbe gilt, was der Rokoko-Zeit der kurze, zierliche Schnörkel galt." Insbesondere glaubte man immer wieder, mit dem Begriff „Linie" die für den neuen Stil offenbar charakteristischen „linearen Körper" zu erfassen und

sprach vom „Durst nach Linie“ [16]), von „modernen Linienkünstlern“ (1900), vom „Prinzip“, vom „Formalismus dieser geschwungenen Linie“ (Muthesius [17])), in der Typographie von „Sezessionslinien“ u. s. f. Wenn Hans Schliepmann (1900) von der „Linie“ schreibt [18]): „Überall tritt sie in unerhörten Abmessungen auf, bald mehr Regenwurm oder Gekröse, bald mehr Blutegel oder Klex“, so beweist er damit unfreiwillig, wie wenig diese Bezeichnung „Linie“ die unendlich mannigfaltigen Möglichkeiten, die lang geschwungene Bewegung in der Fläche zu verkörpern, umfaßt.

In der *Ausdrucksfähigkeit* der „Linie“ hat Cornelius Gurlitt [19]) ein wenig einseitig und überbetont das Motiv zu ihrer Verwendung gesehen und den Jugendstil als „Kunst der sinnbildlichen Linie“ angesprochen. Fraglos ist hie und da „die Sinnbildlichkeit der Linie“, „der Gedanke, durch die Linien zu sprechen“ (um seine Formulierungen zu benutzen) Schaffenden und Schauenden bewußt geworden. Man hat „die müde Linie“ (1902) als Ausfluß der ungesunden, der dekadenten Müdigkeit des fin de siècle verhöhnt. Riemerschmid war es wohl, der in einem Musiksaal mit den Linien des schablonierten Wandfrieses Töne zu symbolisieren versuchte. Auch in diesem Falle findet sich ein Gedanke, den erst spätere Jahrzehnte realisieren sollten (ähnlich wie die Forderung der Zweckmäßigkeit, der Materialgerechtigkeit u. a.) bereits in der den Jugendstil reichlich begleitenden Theorie, ohne daß man selber schon die Kraft und Unabhängigkeit besessen hätte, ihn wirksam durchzuführen. Um die Präzisierung dieses Gedankens von der Ausdruckskraft der „Linie“ (bzw. der „Form“, der auf den Raum bezogenen Bewegung) hat sich innerhalb der kunstgewerblichen Bewegung allen voran der in München theoretisch bei Lipps und formal bei Obrist geschulte August Endell bemüht [20]). Analog zur Musik weist er den *abstrakten* Formen psychologische Aufgaben zu. Das optische Erleben der Form soll Stimmungen vermitteln, er will „die Macht der Form über unser Gemüth“, „die Raserei des Formgenusses“: „Formkunst, die der Menschen Seelen aufwühlt allein durch Formen, die nichts Bekannten gleichen, die nichts darstellen und nichts symbolisieren, die durch frei gefundene Formen wirkt, wie die Musik durch freie Töne.“ Es berührt uns, die wir den Expressionismus hinter uns haben, merkwürdig und rückt den abstrakten Jugendstil in eine entwicklungsgeschichtlich bemerkenswerte Lage, wenn er schon 1898 sieht, daß wir „im Beginn der Entwicklung einer ganz neuen Kunst stehen, der Kunst, mit Formen, die nichts bedeuten und nichts dar-

---

[16]) Hans Schmidkunz, Der Durst nach Linie, Z. f. I.-D. 1899, Bd. 10, Oktoberheft.

[17]) Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst, 2. erweiterte Aufl., Mülheim-Ruhr 1903. (die 1. Auflage dieses wichtigen Buches erscheint 1902.)

[18]) Von altem und neuem Flach-Ornament, D. K. u. D. Bd. 6, 1900.

[19]) Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts, 3. Aufl., Berlin 1907 (1. Aufl. vollendet 1899).

[20]) vgl. zu diesem Punkt vor allem die Aufsatzreihe: Formenschönheit und dekorative Kunst, D. K. Bd. 1 (1898) und: Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur, D. K. u. D. Bd. 1 (1897/98).

stellen und an nichts erinnern, unsere Seele so tief, so stark zu erregen, wie es nur immer die Musik mit Tönen vermag“ [21]).

Des Jugendstils gestaltendes Grundprinzip langzügig geschwungener Bewegung in der Fläche gilt in gleichem Maße für seine abstrakte wie für seine naturalistische Richtung. In „floralen“ wie in „linearen“ Arbeiten herrschten als Grundmotiv die diese Bewegungsart verkörpernden „linearen Flächenkörper“, das eine Mal in Gestalt naturalistischer Silhouetten, dann wieder als abstrakte Gebilde. Die Naturalisten finden in bestimmten Naturmotiven Träger geschwungen gleitender Bewegung, die Abstrakten erfinden gegenstandslose lineare Figuren. In beiden Lagern hängt das Prinzip der geschwungenen Bewegung aufs engste mit der Bildung eines festen Motiv- und Formenkanons zusammen.

Man erfaßt das Gesicht des Jugendstils nicht ganz, wenn man sich auf die Analyse seiner rein formalen Seite beschränkt. Der „Inhalt“, der Komplex typischer Motive zeichnet einen wesentlichen Zug in das Stilbild hinein. Die Revolution gegen den Historismus, die in der Mitte der 90er Jahre zur greifbaren Bewegung anschwillt, sagt sich vor allem einmal von jeder Anwendung historischer Ornamentformen los, und dieser motivische Programmpunkt ist es, der mit rigorosester Konsequenz wahrgemacht wird. Die Schaffenden lassen die toten Stilformen begraben sein, sie brechen „jenes verbrecherische Spiel des Lebens mit dem Tode“ [22]) ab und verschmelzen ihre Handschrift unverbrauchten Motiven, die das organisch-Lebendige und ihre eigene originale Erfindungsgabe ihnen stellt. „Handelt es sich nun darum, neue Formen zu erfinden, so giebt es eigentlich nur zwei Wege; erstens: das Betonen der konstruktiven Formen, die durch neue Materialien und neue Techniken vor allem in der Entwicklung des Eisens und der Mechanik entstehen; zweitens: die Umschau in der Natur, deren Garten in jedem Jahre immer wieder jung ist“ schreibt Jul. Lessing 1898, ein Menschenalter Entwicklung vorausnehmend. Der zweite Weg war es, der vorerst beschritten wurde.

Die Auswahl der „natürlichen“ Motive des „neuen Stiles“ regelt sich ganz offensichtlich unter dem unbewußten und unwillkürlichen Gesichtspunkt, wie weit sie mit ihrer Gestalt seinen formalen Prinzipien entgegenkommen. Es darf zugespitzt gesagt werden, die Blume sei deswegen das Lieblingsmotiv des „floralen“ Jugendstils geworden, weil die Biegungen ihres Blatt- und Blütenstengels in unübertrefflicher Weise einen motivischen Vorwand für endlose Schlängelbewegungen in der Fläche abgaben (schon 1899 spricht Sponsel von „der vielfach zu Tode gehetzten, ‚langstieligen‘ Pflanzenumrahmung“ und 1902 identifiziert W. Schäfer „bandwurmgeringelte Pflanzenstengel“ und Jugendstil). Die Pflanze nimmt gegenständlich eine derartig überragende Stellung ein, daß „moderner Stil“ und Pflanzenornament oft ohne weiteres gleichgesetzt werden. Schon an dieser Stelle seien einige gebräuchliche Arten im einzelnen namhaft gemacht. Karl

[21]) Kandinsky etwa erscheint in dieser Beziehung durchaus als Fortsetzer Endells.

[22]) Ein vielzitiertes Wort H. van de Veldes über die Renaissance.

Rosner bezeichnet 1898 als typisch für die neue Ornamentik „verschiedene Orchideenarten, die Chrysanthemen, Narcissen, Laucharten, Krokus und verschiedene großblumige exotische Gewächse. Aber auch unsere einheimische Feld- und Wiesenflora ist mit dem Mohne, dem Löwenzahne, Wegerich, dem Veilchen, mit Gänseblümchen, Kornblume, Mistel, Korn- und Gräserarten schon reichlich in die Flächendekoration eingeführt worden", wobei betont werden muß, daß man sich gerade die ornamentale Verwendung einheimischer unscheinbar-gewöhnlicher Pflanzen angelegen sein ließ (eine ethisch fundierte Erscheinung, wie die parallele Vorliebe für wertlose Werkstoffe auf die Wahrheitsforderung, den Kampf gegen Surrogate, gegen falschen Schein zurückzuführen). Genau gesehen, ist nicht so sehr die Pflanze im ganzen das Grundmotiv der floralen Richtung wie jene Teile an ihr, die im Stande sind, lang geschwungene Bewegung in der Fläche zu verkörpern, also ihre Blüten- und Blattstengel und ihre halmartigen Blätter. Die voluminösen Silhouetten der eigentlichen Blüten und Knospen liegen als ruhende Endpunkte eingestreut in das Geschlinge der naturalistischen „linearen Körper". Jene linearen Pflanzenteile formieren, oft zu diesem Zweck gänzlich unrealistisch endlos gelängt und zu symmetrischen Windungen geschlungen, das eigentliche ornamentale Gerüst. Von dieser willkürlich ornamentalen Verzerrung der ursprünglich naturalistisch-linearen Gebilde (Stengel, gräser- und halmartige Blätter) führt oft der Weg zur völlig abstrakten Tektonik, zum gegenstandslos „linearen" Ornament, ein Weg, der selbst bei Van de Velde in frühen Arbeiten noch aufzuspüren ist.

Genau so war für die Bevorzugung vieler anderer naturalistischer Motive unbewußt ausschlaggebend, daß sie dem ornamentalen Bedürfnis nach lang geschwungener Bewegung entgegenkamen. Zu nennen sind etwa außer den langen schmalen gräserartigen Blättern, Halmen, Blüten- und Blattstengeln, dem Ast- und Wurzelwerk, den Zweigen und Stämmen, kurz allen den pflanzlichen Gebilden, die jene Bewegung zu verkörpern im Stande sind und die breite motivische Basis der floralen Richtung abgeben, die ölig gleitenden Kringel und welligen Linien des Wasserspiegels, die vor allem Otto Eckmann zu abstrakt-ornamentalen konzentrisch sich schlängelnden, an- und abschwellenden welligen Bändern umbildete, der biegsam geschwungene Hals des Schwanes, „der fast zum heraldischen Tier der neuen Ornamentik geworden ist" (Rosner 1898), wallendes Mädchenhaar, das als Masse, als Silhouette von züngelndem Fluß gegeben wird, noch öfter aber als Schwall zahlloser parallel strömender Linien, ziehende Schwaden, leckende Flammen, geschwungene Bänder, Mädchen in „serpentintänzerischen" Bewegungen, schwingende Gewandfalten, sich wellende Säume u. s. f.

Die Bewegung findet sich in der naturalistischen Richtung verkleidet in pflanzliche oder sonstige natürliche Formen. Sie herrscht ganz unverblümt und ausschließlich in den (daher „linear" genannten) abstrakten Arbeiten. Reine Linien (also „lineare Flächenkörper" von ganz geringer Breite und parallelen Umrissen) und vor allem lineare Körper, deren Bewegung von An- und Abschwellen begleitet und unterstrichen wird, verkör-

pern hier die langzügig geschwungene Bewegung in der Fläche. Gerade dieses von der Bewegung dirigierte Sichverbreitern und Sichverjüngen der abstrakt-linearen Figuren wird zur Regel und führt zu stereotypen Formen. Hatte Eckmann aus den konzentrischen Ringen des Wasserspiegels das abstrakt-ornamentale Motiv an- und abschwellend gleitender welliger Bänder entwickelt, so ist Van de Velde die Urheberschaft jener federnd und ellenbogenartig im spitzen Winkel gebogenen Verdickungen zuzuschreiben, die — nicht nur in der Fläche — zu den gebräuchlichsten ornamentalen Figuren des Jugendstils zählen.

Es wurde versucht, jene für die formale Erscheinung des Jugendstils grundlegenden Bewegungen in der Fläche mit der Bezeichnung „langzügig geschwungen" möglichst allgemeintreffend zu charakterisieren. Natürlich bestehen innerhalb dieser Art Bewegung ungezählte Möglichkeiten, nicht allein die Gestalt der Bewegung zu variieren, sondern auch den Bewegungsduktus zu nuancieren. Hier wird ein Bündel rahmender Stengel in endloser Länge müde sich räkeln und dort eine gegenstandslose Bandfigur in fetter Gedrungenheit schwellend gleiten; hier wird Van de Velde auf einer Troponpackung stählern federnde Linien zu tektonischem Bau zusammenbiegen und dort Max Slevogt für Albert Langen ein Umschlagbild in jagenden Zügen hinpeitschen. Es wäre wenig erfolgversprechend und hier überdies fehl am Ort, wollte man ernsthaft mit dem Aufzählen solcher Bewegungsnuancierungen beginnen. Was hingegen im Großen vielleicht noch zu Recht unterschieden werden darf, sind zwei Typen der Bewegung, die man als „aktive Bewegung" und als „passive Biegung" bezeichnen könnte.

Ein linearer Flächenkörper kann „sich schlängeln" (aktive Bewegung), dann scheint seine Masse in gleitendem Fluß zu sein und die Bewegung des Körpers erst zu vollführen, ähnlich einem Wasserstrahl, dessen Gestalt sich gleichbleibt und dessen Masse sich dauernd erneuert. Das Leben des Körpers liegt hier in seiner fließenden Bewegung. Und ein linearer Körper kann zur straffen mathematischen Kurve „gebogen sein" (passive Biegung), dann verkörpert zwar objektiv seine Biegung eine Bewegung in der Fläche, aber seine Masse ist starr, sie fließt nicht, sondern ist zum federnden Bogen gespannt, der gleichsam in seine ursprünglich gerade Lage zurückzuschnellen droht. Das Leben des Körpers liegt hier in seinem federnden Gespanntsein, in seiner Spannkraft. Man wird nicht allzu konstruktiv die wirklichen Verhältnisse vergewaltigen, wenn man im Groben die „aktive Bewegung", den organisch-lebendigen Fluß der naturalistischen Produktion und jenen abstrakten Bildungen, die genetisch mit ihr zusammenhängen (sei es, daß sie Umbildungen ursprünglich naturalistischer Motive darstellen, sei es, daß die Hand ihres Erfinders von Haus aus naturalistisch geschult ist), zuschreibt. Die „passiv gebogenen", stählern federnden, mathematisch-straffen Kurven — es sind gewissermaßen gebogene Geraden — bilden das Gerüst insbesondere der Van de Veldeschen Ornamentik [23]) und ihrer un-

[23]) Die federnd gebogenen Linien des Van de Veldeschen Ornamentes in ihrer abstrakt-mathematischen „Reinheit" scheinen seinen bekannten Satz zu illustrieren: „Eine Linie ist eine Kraft ..... sie entlehnt ihre Kraft der Ener-

übersehbaren Nachfolge, so z. B. auch des 1901 fertig entwickelten, blattfederartigen, persönlichen Linienornaments des Peter Behrens, das schon hart an der Grenze zwischen Jugendstil und völliger reißbretthafter Geometrisierung steht. Die „passive Biegung" ist ein geometrisierendes und tektonisierendes Element.

Obgleich es dem Prinzip langzügig geschwungener Bewegung ferne steht, sei in diesem Zusammenhang auf ein zweites tektonisierendes Element des Jugendstils hingewiesen, das im Gegensatz zur „passiven Biegung" häufig auch das Bild naturalistischer Arbeiten bestimmt hat. Das ist die Symmetrie zur vertikalen Achse. Entgegen einer an sich naheliegenden Vermutung (und wohl auch bestehenden vorurteilsvollen Meinung), der Jugendstil habe in undisziplinierter wilder Schmücklust auf architektonisch geregelte Komposition, auf gesetzmäßigen Aufbau der Teile verzichtet, ist vor allem in ornamental-rahmenden Arbeiten, für die sich der Jugendstil dank der biegsamen Linearität seiner langen schmalen Glieder als ausnehmend geeignet erwies, und die ein Hauptfeld seiner Produktion ausmachen, ein spiegelbildlich-symmetrischer Bau der seitlichen Hälften die Regel.

Was überhaupt die kompositionelle Seite des Stiles anlangt, so wurde bereits im Vergleich mit der Gepflogenheit der ausgehenden Stilrepetitionsepoche, einen undurchdringbaren malerischen Wust ungezählter Einzelformen aufzuhäufen, eine radikale Verminderung der Zahl und mit ihr Hand in Hand gehend ein beträchtliches Anwachsen der Dimension der Einzelmotive und Formen festgestellt. Diese formale Vereinfachung (die vielfach auch eine Vergröberung der Technik mit sich bringt) läßt sich letztlich auf das Prinzip lang geschwungener Bewegungen zurückführen.

Der Autor des Titelblattes von 1890 stellte einen chaotischen Haufen mannigfaltigster dreidimensionaler Formen dar, deren innere Bindung zum Ganzen wesentlich darin bestand, daß sie im allgemeinen Formengewirr untergingen. Es fehlte an einem vereinheitlichenden, verschweißenden, durchgehenden großen Zuge. In Jugendstilarbeiten bildet jeweils eine Handvoll langzügig geschwungener Bewegungen in der Fläche das innere Gerüst, das mit naturalistischen oder gegenstandslosen Formen durchsichtig verkleidet wird und das den Maßstab dieser Formen bestimmt.

Die Anzahl der gedehnt gleitenden Bewegungen, aus denen sich dieses Flächengerüst aufbaut, pflegt ganz beschränkt zu sein, da die einzelne Bewegung von größtmöglicher, meist die ganze Weite des Flächenraumes beanspruchender Ausdehnung ist, und ihre isolierte Wirksamkeit nicht in einem Gewühl verworrener Bewegungen beeinträchtigt und erstickt, sondern von wenigen auf sie abgestimmten, begleitenden oder kontrastierenden Bewegungen gehoben werden soll. Man könnte treffend von einem „Mosaik" der Bewegungen reden, denn sie bilden ein festes Gefüge, dessen Glieder aufeinander zugeschnitten sind und von denen keines ausfallen darf. „Denn dies ist eine Empfindung, die mich nicht verläßt: ganz ebenso wie die Farben haben auch die Linien ihre ergänzenden Werte. Eine Linie

gie dessen, der sie gezogen hat" (Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipz. o. J. (1902), Prinzipielle Erklärungen).

verlangt ebenso die bestimmte Richtung einer anderen, wie das Violett nach Orange, das Rot nach Grün etc. verlangt" meint Van de Velde [24]) und es bildet sich ihm so der Begriff der „komplementären Linien" [25]). Die das kompositionelle Skelett formierenden Bewegungen sind aufeinander bezogen, ob sie nun einander in parallelem Fluß begleiten oder ob ihre Richtungen sich kontrastierend kreuzen. Mit Vorliebe hat der Jugendstil auch ein Bündel Bewegungen von einem gemeinsamen Quellpunkte aus in den zweidimensionalen Raum hinausschwingen lassen.

Das feste, kontrapunktische Flächengerüst aufeinander bezogener Bewegungen hat der Jugendstil mit dem Neoimpressionismus gemein, der die rückgratlos verschwimmende Fleckigkeit, „den knochenlosen Impressionismus unserer Tage" (1904) festigt, indem er aus elementaren Flächenkörperchen klar und linear umrissene Silhouetten baut. Die Umrisse dieser Silhouetten fügen sich zum bildinneren Gerüst. „Den dritten" (Hauptgrundsatz der Neos bildet) „die Reinheit und die Kraft der Linien, die sowohl die Einzelform als das ganze Liniengefüge des Bildes beherrschen und ein Ganzes bilden müssen. Die Kraft und das Leben der Linien äußert sich wie die der Farben in Wirkungen und Gegenwirkungen; van de Velde [26]) hat sogar nachgewiesen, daß man ebenso wie bei der Farbe von komplementären Linien sprechen kann", so äußert sich der Führer des deutschen Neoimpressionismus Curt Herrmann [27]). In neuester Zeit hat Ernst Michalski in einer historischen Untersuchung [28]) den van de Veldeschen Begriff der „Komplementärlinien" gar zum formalen Grundgesetz des Jugendstils erhoben und diesen ein wenig konstruktiv als direkte Parallele des französischen Neoimpressionismus angesprochen.

In gewissem Sinne bedeutete das „Prinzip der Schattenlosigkeit" einen Widerspruch zu dem Prinzip langzügig geschwungener Bewegung. Denn die illusionsfeindliche, auf Vermeidung jeder Reliefwirkung ausgehende farbige Homogenität der Flächen wurde erst da recht eigentlich wirksam, wo es sich tatsächlich um eintönige „Flächen", d. h. um allseitig voluminöse Stücke zweidimensionalen Raumes handelte, und nicht um schmale, „lineare Körper", deren Ausdehnung einseitig in die Länge geht. Die „voluminösen Flächenkörper" aber verkörpern in ihrer gleichmäßig zweidimensionalen Ausdehnung den Raum, nicht aber eine Bewegung im Raum.

Auf dieser Sachlage scheint übrigens zum guten Teil die zunächst befremdende Tatsache zu beruhen, daß der Jugendstil auf dem Gebiete des Plakates nur wenige nennenswerte Spuren hinterlassen hat. Die formale Eigentümlichkeit des neuen „Plakatstils", wie er seit der Mitte der 90er Jahre Hand in Hand mit dem Jugendstil in Deutschland aufkam, bestand

---

[24]) Die Renaiss. im mod. Kunstgew.

[25]) In der Adolf Hölzelschen Lehre werden Van de Veldes „komplementäre Linien" als „Linie und Gegenlinie" (nach E. Grasset, Méthode de Composition Ornementale, Paris o. J., ca. 1906) bezeichnet. Vgl. C. van Biema a. a. O.

[26]) der selber als Neoimpressionist seine Periode als Maler beendet hatte.

[27]) Der Kampf um den Stil, K. u. K. Jg. IX (1911) Seite 102, Auszug aus dem kurz darauf erscheinenden gleichnamigen Buch.

[28]) a. a. O.

bekanntlich darin, daß breite, voluminöse Flächenraumstücke farbig homogen angelegt wurden. Ein solches in sich ruhendes mosaikartiges Gefüge bewegungslos-breiter realistischer Silhouetten pflegte ornamental-geschwungener Bewegung und mit ihr dem Jugendstil verschlossen zu bleiben.

Die Unbewegtheit der raumverkörpernden Gestalt solcher breitflächigen Silhouetten lief dem Bewegungsprinzip des Jugendstils zuwider. Sie haben in ihm keine Rolle gespielt, wenn auch Ausnahmen von dieser Regel (z. B. in der Produktion Hans Christiansens) nicht verschwiegen werden können. Die „lineare" Richtung, die ja ohne weiteres freie Hand in Erfindung und Auswahl ihrer Figuren hatte, zog offensichtlich den „linearen" dem „voluminösen" Körper bis zur völligen Unterdrückung des letzteren vor. Die Naturalisten waren in dieser Hinsicht gebundener. Zwar konnte langzügig geschwungene Bewegung auf die Weise voluminösen Silhouetten aufgeschweißt werden, daß ihre eindimensionale Grenzlinie zu gleitendem Fluß gebracht wurde (Toulouse-Lautrec, Jossot, Munch, in Deutschland vor allem die grotesken figürlichen Karikaturen Bruno Pauls und seines Ateliergenossen Rudolf Wilke), doch sprach die Art der flächenräumlichen Ausdehnung, d. h. die „Gestalt" der Silhouette lauter als ihre „Form", als die Bewegung ihrer Grenze. Um den Nachdruck mehr auf diese absolute Bewegung des Umrisses zu legen, um diese Bewegung zu unterstreichen, bot sich ein Mittel in der Konturierung.

So sind denn Flächenarbeiten des Jugendstils weit öfter konturierende Zeichnungen als nahtlose Mosaiks unkonturierter Silhouetten. Ja, mit dem Kontur ist vielfach (alles Folgende gilt in erster Linie für Schwarzweißarbeiten) ein flächenornamentaler Kult getrieben worden, indem man sich kompliziertere Umrandungsformen als die schlichte dunkle Linie ausdachte. Eine sehr häufig anzutreffende Konturierungsweise kam so zu Stande: Sollte eine schwarze mit einer weißen Silhouette nicht unmittelbar zusammenstoßen, so wurde, da eine einfache schwarze oder weiße Umrandung mit den zu begrenzenden Flächen verschmolzen wäre, der weiße Körper schwarz konturiert und längs dieser Linie ein zweiter weißer Kontur ausgespart, so daß ein doppelter Kontur entstand, der zugleich für die Tonwirkung ein Verschmelzen des „gemeinten Körpers" mit dem „Grunde" bedeutete. Oder man ließ längs dem derben Außenkontur innen einen zweiten zarteren Kontur laufen (z. B. bei Bernhard Pankok eine stereotyp gewordene Methode), was genau genommen eine dreifache Umrandung ergab, wie man überhaupt gern eine zarte Binnenzeichnung mit einem breiteren Außenkontur schützte. „Diese Art der Stilisirung ist heute sehr im Schwange, und es scheint auch nicht an Leuten zu fehlen, die darin das Wesen der Dekoration sehen, nur zu oft begegnet man einem zaghaft und feinstrichig ausgeführten Frauenkopf, der mit einer dicken schwarzen Linie umrandet ist" tadelt Aug. Endell schon 1897 und sieben Jahre später ist noch die Rede von „modernen Dekorationen ..., bei denen die einfach oder mehrfach konturierten Pflanzenornamente die Hauptrolle spielen." Von dieser mehrfachen Konturierung einer Form ist es nur ein Schritt bis zu jener völligen Füllung einer Fläche mit konzentrischen Ringlinien, die

im Jugendstil immer wieder auftaucht und die man als „Maserungsmotiv" bezeichnen könnte.

Tatsächlich hat der Jugendstil völlig parallel zu dieser seiner zeichnerischen Erfindung den ornamentalen Wert der wirklichen Holzmaserung entdeckt, wenn etwa Edvard Munch (der z. B. in seinem bekannten Litho „Geschrei" schon 1895 das „Maserungsmotiv" verwandte) in Holzschnitten die natürliche Maserung des Holzes mitdrucken ließ oder wenn H. E. v. Berlepsch das „Xylektypom" (Holzplatten mit plastischem Maserungsrelief) [29]) im Möbelbau als Füllung benutzte. Es ist das eine ganz ähnliche Erscheinung wie die erneute Beliebtheit der Buntpapiertechniken (Marmor-, Kamm-, Kleisterpapiere u. s. f.) für Vorsatz und Umschlag, Techniken, die auf mechanisch-zufälligem Wege zu oft abstrakter Jugendstilornamentik verblüffend verwandten Formationen führen.

Die konzentrischen Ringe des „Maserungsmotives" (das im Prinzip den konzentrisch gleitenden Kringeln des Wasserspiegels nahesteht) verkörperten langzügige Bewegungen in der Fläche, sie gaben dem Jugendstil die so erwünschte Gelegenheit, Hand und Auge der Bewegung einer Form in immer neuen Bahnen nachgehen und sie so den Fluß dieser Bewegung immer aufs Neue auskosten zu lassen. Daneben aber bedeutete eine solche konzentrisch-parallele Ansammlung von Linien eine Art Schraffur, natürlich nicht zum Zwecke raumillusionistischer Schattengebung, sondern ein die Fläche wahrendes, ja die Flächigkeit gitterartig festigendes Element der Tonwirkung. Von diesem dem Jugendstil spezifischen Ausdruck des Tones mag hier am Ende der formalen Übersicht noch kurz die Rede sein.

Es handelt sich dabei nicht um eine besondere Auswahl oder Zusammenstellung verschiedener Farben, sondern um eine eigentümliche Verteilung der gleichen Farbmasse, insbesondere des Schwarz in einer unübersehbaren Gruppe naturalistischer Schwarzweißarbeiten, wie sie vor allem als Buchschmuck Verwendung fanden. Um eine durch die geschilderten Prinzipien der Bewegung und der farbigen Homogenität der Flächen automatisch und immer erneut zu Stande kommende Art der Verteilung der schwarzen und weißen Massen, welche einen bestimmten, überaus reizvollen, dem Jugendstil eigenen Gesamtausdruck des Tones im Gefolge hat, zu dem noch die floralen Motive das Ihre an Assoziationen der Farbe, ja des Duftes beitragen.

Diese Schwarzweißverteilung besteht weder in einer holzschnittartig grellen Kontrastierung voluminöser schwarzer und weißer Flächen, noch in einer gleichmäßigen Verdünnung der dunklen Farbmasse zu grauem Linienschleier, sondern in einer Kombination voluminöser schwarzer Körper und weiter einheitlicher Flächen weißen Grundes mit dem zarten Skelett der Konturlinien. Besonders gitterartige Scharen ungezählter eng und parallel fließender Linien (Maserungsmotiv, Darstellungen von Haupthaar als Masse einzelner Haare, von Querschnitten durch Gras- und Blumenflächen als Massen einzelner Halme und Stengel u. s. f.) geben in vielen

[29]) Von der Fa. Buyten & Söhne, Düsseldorf um 1898 herausgebracht.

Fällen einen zarten grauen Mittelton zwischen den polaren Tonakzenten satter schwarzer und weiß gebliebener Flächen ab. Auch die erwähnte Methode, eine zarte Binnenzeichnung mit derberem Außenkontur einzufassen, ist nichts anderes als die Kombination eines voluminöseren dunklen Tonakzentes mit leichteren Linien und aus dem Willen des Jugendstils zu einem spezifischen Gesamtausdruck des Tones zu erklären.

Als Schlußschnörkel dieses Versuchs, das formale Gesicht des Jugendstils in der Fläche allgemein zu beschreiben, sei hierher ein parodistisches Rezept des Hamburger Vorkämpfers der kunstgewerblichen Bewegung O. Schwindrazheim von 1898 gesetzt, in dem man trotz seiner banalen Rohheit die eine und die andere im Obigen aufgeführte Ingredienz entdecken wird.

„Ein paar möglichst absonderlich geschlängelte Linien, möglichst gleich ein paar parallel nebeneinander, unter dem Vorgeben, damit Wasserlinien, Gewandfalten, Haare, Wolken, Pflanzenstengel, ja Klaviertöne darzustellen, ein paar mit irgendwelcher Symbolik zusammenhängende Pflanzen, möglichst Lilien, Tulpen, Mohn u. dgl., handelt sich's um Figürliches, eine Jungfrau mit einer Pflanze in der Hand, einer Krone auf dem Haar, mit asketisch glattfaltigem Gewand, oder im Gegensatz dazu eine ultramoderne Pariser Halbweltdame mit Barrisonfrisur in der Stellung einer Serpentintänzerin, wenn's geht, noch ein Schwan oder gleich ein paar dazu (was erstere Jungfrau dann sofort als mythologische Persönlichkeit erscheinen läßt) u. s. w. — dann noch ein paar Manieräußerlichkeiten — Einiges, z. B. Wappen, möglichst archaistisch gehalten, Vermeidung aller Schatten, zwei- oder auch dreifache Umrisse, ängstliche Abscheu vor deutschen Buchstaben, statt dessen vielmehr lieber möglichst japanisirende oder amerikanisirende verschrobene und zaunartig durcheinander gesteckte Buchstaben unter dem Vorgeben, daß sie so lesbarer wären — all' das schön durcheinander gemischt — und ein Möbel, ein Bucheinband, ein Plakat oder um was es sich handelt, in ‚modernem' Stil ist da!"

Die Entwicklung.

Später als die führende Malerei und früher als die schwerfällige Architektur hat in Deutschland im ausgehenden 19. Jahrhundert das Kunstgewerbe mit dem historisierenden Zopf gebrochen. Damit ist schon gesagt, daß die Baukunst es aufgab, dem Kunstgewerbe den Weg zu weisen, wie es wohl das Natürliche gewesen wäre und wie es bis dahin geschehen war. Von außen her griffen Maler revolutionierend und modernisierend in den stockenden Gang der kunstgewerblichen Entwicklung ein, und Maler waren es ja auch zum Teil, die über das Kunstgewerbe den Weg zu einer neuen Baukunst fanden [1]). Der Jugendstil ist eine Erscheinung innerhalb dieser großen antihistoristischen Bewegung im Kunstgewerbe, die etwa in der Mitte der 90er Jahre als breitere Strömung greifbar wird, ja, er muß, wenn man von Nebenerscheinungen absieht, schlechtweg als anfänglicher Stil dieser Bewegung angesprochen werden.

Wenn man die Zustände im Kunstgewerbe schildern möchte, gegen die sich im letzten Jahrfünft des vorigen Jahrhunderts die Stilrevolution erhob — und nichts kann überzeugender eine positive Wertung des Jugendstils lehren als ein solches Bild des Vorangegangenen —, so darf man sich nicht auf das Gebiet der Fläche beschränken. Denn die Fläche hat für den Historismus, der im wesentlichen von den historischen Architekturstilen (vgl. o.) herkam, eine ganz untergeordnete Rolle gespielt, über stilistische Wandlungen innerhalb der Fläche hinaus an sich schon ein bezeichnender Gegensatz zu der folgenden Reaktion, die gerade von der Fläche ausgehen sollte. Nicht allein, daß raumillusionistische Darstellung dreidimensionaler Form die Flächigkeit zertrümmerte, von vorneherein schon hatte der Historismus für die Fläche wenig Platz.

Dagegen bricht das eigene Stilgesicht des Historismus wohl nirgends so erschreckend deutlich durch die entlehnte Formenmaske wie in seinem Wohnungsstil. Hier heben sich in der letzten Phase der retrospektiven Zeit (um und nach 1890), die für uns vorzüglich in Betracht kommt, zwei Hauptrichtungen voneinander ab, die sich in der Fläche wiederholen, und von denen die eine in einer archaistischen Nebenströmung der modernen Bewegung von 95 eine Weiterentwicklung findet. Zwei Möglichkeiten, die sich so notwendig ergeben, daß man sie fast ohne Kenntnis der tatsächlichen Verhältnisse konstruieren könnte und die schon ihrer Zeit diskutiert wurden und sich befehdeten.

---

[1]) So P. Behrens, Endell (ursprünglich Bildhauer), B. Pankok, Bruno Paul, Riemerschmid, Schultze-Naumburg, van de Velde.

Die eine Richtung kopiert, um es kurz zu sagen, jeweils einen historischen Innenraumstil, während die andere zum großen Teil mit dem Material historischer Formen einen eigenen Innenraumstil ausbildet. Es versteht sich von selbst, daß die erste Richtung Einheitlichkeit des historischen Stiles mit sich bringt, während dem eigenen auf einen malerischen Gesamteffekt gerichteten Stilwillen der zweiten das bunteste Stilgemisch eben recht ist. Die erste Richtung, die hier unter dem Namen „stilreiner Stil" gehen soll, hat einen klareren, architektonischeren Charakter, da sie sich in der exakten Kopie jeweils eines einzigen und einheitlichen, zumeist selber architektonisch gearteten Innenraumstiles dem eigenen dumpf-malerischen Wesen der Zeit verschließt. Aus diesem geringeren Verwachsensein mit dem eigenen Geist des Historismus erklärt es sich, daß sie über ihn hinaus für die folgende Reaktion Bedeutung haben konnte. Der zweiten Wohnungsstilrichtung hat die Zeit selber, haben die für sie vorbildlichen und charakteristischen großen malerischen Malerateliers der Makart, Lenbach u. a. den treffenden Namen gegeben: Atelierstil. Hier tritt der eigene Gestaltungswille der Zeit vor die historische Form. Die moderne Reaktion hat sich in erster Linie gegen ihn gewandt.

Diese scharfe Scheidung in zwei Richtungen im ausgehenden Historismus hängt zusammen mit der allmählichen Aufhäufung historischer und fremder Formen zum wüsten Stilsammelsurium. Die „Neuinscenierung der historischen Stile" (Lichtwark) war nicht so vor sich gegangen, daß bei der Aufnahme eines neuen Stilvorbildes das alte abgetan wurde. Vielmehr so, daß zu den alten Vorlagen neue hinzutraten. Der Entwurf und auch die Ausführung in einem bestimmten zeitfremden Formenkomplex erforderte immerhin eine Schulung, die nicht von heute auf morgen abzustreifen und zu erwerben war. Wen die Kunstgewerbeschule einmal auf italienische Renaissance gedrillt hatte, der blieb oft sein Leben lang auf italienische Renaissance spezialisiert. Die Stile wechselten also weniger als daß sie sich ansammelten. In den 90er Jahren sehen wir neben dem neuesten, dem Neuempire, noch reichlich „altdeutsche" Formen entstehen und daneben Formen aller Zeiten und Völker, die man irgendwann einmal als modisch ausgegraben hatte.

Mit diesem überaus reichhaltig und vielfältig angewachsenen Chaos von Stilmöglichkeiten arbeiten die beiden Richtungen des späten Historismus auf ganz verschiedene Weise. Der „stilreine Stil" so, daß er den einzelnen Zimmergattungen je einen einzigen Stil zuordnet und das einzelne Zimmer ganz einheitlich in der Art der betreffenden Zeit ausstattet, das Speisezimmer und die Trinkstube etwa einheitlich „altdeutsch" und das Boudoir in Rokoko und später japanisch. Als Ganzes genommen bietet also auch die „stilreine" Wohnung das für die Spätzeit typische Stilgemisch. Der Atelierstil hingegen vereinigt und mischt alle möglichen Stilformen in einem Raume. Er ist darum bezeichnender für jene Zeit, weil er nicht eine fremde und tote Stileinheit wiederholt, sondern unbekümmert um die historische Einheit der fremden Formen als neuer einheitlicher Stil den eigenen Stilwillen der Zeit verkörpert.

„Der malerische Karakter der Gesammt-Dekoration" (1891), der „malerische", stimmungsvolle, im eigentlichen Sinne „gemütliche" Innenraum ist sein Ziel. Die „Innendekoration" liegt in der Hand des „Dekoratörs", des „Tapeziers", nicht in der des Innenarchitekten (ein Begriff, der erst in der folgenden Reaktion aufkommt). Der Raum wird mit einem wirren, kleinförmigen Geräteapparat vollgepfropft und ausstaffiert. Wesentliche Requisiten sind die ornamentbeladenen Möbel, die Postamente, Büsten und Statuen, die Goldrahmen, japanischen Fächer und Palmen, die orientalischen Teppiche, Portièren und schweren Draperien. Das wüste Durcheinander arrangiert und gruppiert man malerisch in scheinbarer Zufälligkeit. Halbdunkel dämpft überdies das kleinteilige Formenchaos zum einheitlichen Bilde. Butzenscheiben und Diaphanien tönen das Außenlicht. Das Weiß ist ebenso verpönt wie die Buntfarbigkeit frischer Blumen. Sie hätten die brauntonige staubig-farbige Atmosphäre des Raumes zerrissen. So ist das Makart-Bouquet geradezu zum Wahrzeichen der ganzen Richtung geworden. Noch 1892 ist „ein getrocknet Sträußchen à la Makart" sehr modern.

Diese beiden Hauptrichtungen des späten Historismus finden sich in die Fläche projiziert wieder.

Dem Atelierstil entspricht ein *eigener* Flächenstil des Historismus, d. h. ein Stil, der mehr motivisch als formal historisiert. Er stellt ein zu malerischem Gewühl arrangiertes wüstes Chaos kleiner dreidimensionaler Formen (historische Bauornamentik, allegorische Figuren u. a.) raumillusionistisch, realistisch mit den Mitteln der Zentralperspektive, der modellierenden Schattierung u. s. f. dar. Es ist gewissermaßen nichts anderes als eine objektive Flächendarstellung des Atelierstils. Sehr bezeichnend für diese Richtung ist, daß sie vielfach sachliche, darstellerisch ganz objektive Aufnahmen originaler historischer Bauornamentik, wie man sie zu wissenschaftlichen oder historisierenden Zwecken brauchte, als Flächenschmuck verwandt hat.

In formaler Hinsicht ist es dieser Atelierstil in der Fläche, von dem sich die neue Flächenkunst des Jugendstils in stärkstem Maße abhebt. Der Einschnitt im Formalen ist an dieser Stelle so tief, daß er am Grunde den Wandel, den Bruch der geistigen Haltung bloßlegt. Es ist wie ein schlagartiges Tagwerden in einer dumpfen, muffig-staubigen Atmosphäre, wie ein Erwachen, ein Klarwerden aus stickigem verworrenem Halbdunkel. Das wüste kleinplastische Formengewirr klärt sich zu wenigen groß und sauber geformten und hart gefügten Flächen. Wenn im folgenden versucht wird, einige Linien aufzuzeigen, die aus dem Historismus in den Jugendstil münden, so sollte darüber nicht vergessen werden, daß es dünne Entwicklungsfäden sind, die einen grundlegenden, klaffenden Abgrund nicht verschleiern dürfen.

Der Wohnungsstil, der hier als „stilrein" gekennzeichnet wurde, findet sich in der Flächenkunst um 1890 wieder als Richtung, die historische Flächenstile nachahmt. Die also nicht nach eigenen Stilgesetzen nichtflächige historische Ornamentik als Darstellungsmotiv benutzt, sondern die

historischen Flächenstile selber übernimmt. Selbstverständlich hat diese Richtung, wenn es sich etwa um Renaissancevorlagen (die tatsächlich eine Hauptrolle spielten) handelte, auch historische Bauornamentik raumillusionistisch dargestellt, eben insoweit und in der Weise, wie es die Flächenkunst der Renaissance selber tat. Ebenso wie der „stilreine" Wohnungsstil einen mehr architektonischen oder mehr malerischen Charakter gewann (und sich im letzteren Falle mit dem Atelierstil berührte), je nachdem er einen mehr architektonischen oder mehr malerischen historischen Innenraumstil kopierte. So stellen andererseits diejenigen Arbeiten dieser Flächenrichtung, die nicht raumillusionistische, sondern „flächig" d. h. mit breiten, farbig homogenen Silhouetten arbeitende historische und fremde Flächenstile (historische und exotische „Flachmuster", „Flachornamente", wie man sie unterscheidend nannte) kopierten, eine beachtenswerte Vorstufe und wirksame Anregung zu der kommenden neuen Auffassung der Fläche als zweidimensionaler Raum (Jugendstil) dar.

Innerhalb dieser formal historisierenden Richtung hat das Studium alter Druckwerke, insbesondere das Vorbild des (wie man ihn damals besonders stark empfinden mußte) urkräftigen knorrigen Hochdruckstils der deutschen Renaissance in seiner geschlossenen Einheit von blockhaftem Satzspiegel und Holzschnittschmuck die Renaissance in der Buchausstattung noch in der Spätzeit des Historismus und bevor der allgemeine Umschwung einsetzte, eingeleitet. Eine Renaissance, die sich zu Gunsten dieser gesunden holzschnittmäßig-derben „altdeutschen" Buchgesinnung gegen den in den „Prachtwerken" des Atelierstils verkörperten weichlich zerfahrenen und in neuen Reproduktionstechniken verkommenen eigenen Buchstil der Zeit wandte. Diese noch im Historismus und speziell in dessen „altdeutscher" Richtung wurzelnde Reform der Buchausstattung war und blieb zwar gemäß ihrer Herkunft motivisch historisierend (in erster Linie deutsch-renaissancistisch), sie erwies sich aber, indem sie sich über das Ende des Historismus hinaus in einer „archaisierenden" Nebenströmung der modernen Bewegung fortsetzte, ihrer Flächengesinnung nach als modern und den neuen Flächentendenzen des Jugendstils in manchem verwandt. Als Vertreter dieser Bewegung mögen hier genannt sein Rudolf Seitz und vorzüglich als Schriftkünstler Otto Hupp, die zwischen dem Historismus und der von einer jüngeren Generation getragenen modern-archaisierenden Strömung vermitteln, als Führer dieser letzteren der Rudolf Seitzschüler Joseph Sattler in Straßburg, der sich schon in den ersten 90er Jahren bahnbrechend bekannt macht, ferner Georg Barlösius [2]), E. v. Gebhardt (Exlibris u. a.), Rudolf Schiestl, teilweise Franz Stassen (im übrigen Jugendstil!) und Hans Rossmann, Julius Diez, der wohl alle Stile parodiert hat u. a. m. Auch der Münsteraner Melchior Lechter, der 1896 vor die Öffentlichkeit tritt, muß als Gotiker dieser jüngeren, sich mit dem Jugendstil vielfach berührenden Archaistengruppe zugezählt werden.

[2]) Besonders die Jungbrunnen-Bändchen (Verl. Fischer & Franke, Berlin), die 1902 mit No. 40 zu erscheinen aufhörten, haben diesen kernigen altdeutschen Illustrationsstil kultiviert: Barlösius, Stassen, B. Wenig u. a.

Während im Gegensatz zu der modernen kunstgewerblichen Bewegung in England, die sich ohne Bruch, vielmehr ganz stetig aus anfänglich historisierenden Tendenzen heraus entwickelte, in Deutschland die neue Richtung im Kunstgewerbe schlagartig als Revolution gegen den Historismus einsetzte, haben wir in dieser im Historismus wurzelnden renaissancistischen Strömung und ihrer moderner gearteten archaisierenden Weiterentwickelung eine der Morrisschen Buchbewegung bis in Einzelheiten parallele Erscheinung vor uns.

Als dritter Flächenstil der zu Ende gehenden retrospektiven Aera muß hier eine heute wohl gänzlich verschollene, in der ersten Hälfte der 90er Jahre blühende Richtung herangezogen werden, die auf einem Sonderfeld, dem Akzidenzsatz eine Art „Übergangsstil" zum Jugendstil darstellt und sich als „Freie Richtung" [3]) bezeichnete. Der Name sagt schon, daß es sich um gewisse revolutionäre Tendenzen gegen die Knebelung durch ein historisches Stilvorbild handelte. Mit dem Satzmaterial, aus dem die Stilornamente großenteils ausgeschieden und durch überaus kümmerliche eigene ornamentale Erfindungen (gerade Linien, oft am Ende spiralig eingerollt, Kreislinien, scheinbar umgeschlagene Ecken u. s. f.) und eingestreute dürftige naturalistische Bildchen, Blümchen, Vignetten (noch raumillusionistisch darstellend, nicht flächig) ersetzt werden, schaltet man frei nach eigenem Geschmack. Im weiten Flächenraum bilden die mageren Schrift- und Ornamentkörper einen luftigen Satz. Den wild und ganz unblockmäßig verschobenen Schriftsatz formieren ganze Musterkarten von Schrifttypen und -größen. Die „freie Richtung" im Akzidenzsatz steht zwar formal dem Jugendstil noch fern, sie weist aber in einigen Prinzipien (der freiheitlich-antihistoristischen Tendenz zu Gunsten eines gewissen Naturalismus und wenn auch billig erfundener — man muß bedenken, daß sie nicht von schöpferischen Künstlern ausging —, so doch eigener ornamentaler Bildungen) fraglos in seine Richtung.

Der Jugendstil ist im ganzen keine Weiterentwicklung des Historismus, sondern ausgesprochen nach Prinzipien und formaler Erscheinung ein Reaktionsstil mit anderweitigen Grundlagen. Trotzdem münden einige Erscheinungen des Historismus, vorzüglich des späten Historismus in den neuen Stil. Es sind dies: Die Aufnahme des Rokoko am Ende der retrospektiven Zeit, ferner eine pflanzlich-naturalistische Strömung im Ornament, die tragende Rolle des Ornamentes überhaupt und endlich der Import und die Imitation japanischen und englischen Kunstgewerbes. Es geht nicht an, das überaus komplizierte Wurzelwerk des Jugendstils, wie es geschehen ist, auf die Weise zu klären, daß man ihn ausschließlich aus einer Quelle (etwa, was nahe läge, aus dem japanischen Buntdruck oder aus England oder, was neuartiger wäre, über van Gogh und van de Velde aus dem Stil Millets) sich herleiten läßt und der Klarheit zuliebe die anderen verschweigt.

---

[3]) Vgl. dazu u. a. den Aufsatz: Vom Wesen der freien Richtung, Arch. f. Buchdruckerkunst 1896 (Bd. 33) Heft 5.

Schon seinerzeit ist wiederholt auf das merkwürdige Phänomen hingewiesen worden, daß im 19. Jahrhundert die historischen Stile im großen und ganzen in ihrer historischen Reihenfolge repetiert wurden. Man kam infolgedessen zuguterletzt dort an, wo die Repetition begonnen hatte, beim Rokoko. Es kann also quasi der zurückführende Circulus des Historismus ausgeschaltet und das Rokoko in doppelter Beziehung als direkte Vorstufe des Jugendstils angesehen werden. Die Aufnahme des Rokoko — für deren Einsetzen die Münchener Kunstgewerbeausstellung vom Jahre 1888 als bezeichnend gilt — war die letzte breitere Strömung der retrospektiven Zeit. Die Aufnahme des Empire, die auch in praxi tatsächlich noch folgte, konnte schon zeitlich über Ansätze nicht mehr hinauskommen [4]). Überdies lag das Empire der Ornamentfreudigkeit dieser Jahre nicht, es sollte mitsamt dem Biedermeier erst einer ornamentfeindlichen Reaktion in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts (den Anfängen des seit 1925 als „Neue Sachlichkeit" bezeichneten Stiles) neue historische Anregungen geben — „das Empire ist ein Unglück für unsere Innen-Dekoration! Es ist an sich von solch unendlicher Gespreiztheit, Kahlheit und Langweile ..." (1895). Es ist ein bewußt ornamental gerichteter Stilwille, der auch dem Jugendstil gegenüber eine auf zufälliger modern-ornamentfeindlicher Einstellung beruhende Verurteilung unhistorisch erscheinen läßt. Man hätte damals wie das Empire (und hat es wenige Jahre darauf getan) einen sachlichen Stil nicht als Lösung begrüßt, sondern als unerträglich nüchtern und frostig abgelehnt.

In mancher Hinsicht darf die Rokokoornamentik nach ihren prinzipiellen Grundlagen wie auch nach ihrem formalen Gesicht als gleichgerichtete Vorstufe des Jugendstils betrachtet werden. In ganz ähnlicher Weise wie der Jugendstil mit dem Historismus brach, hat sie zuerst wieder seit der Spätgotik einem einheitlich eigenen, völlig atektonischen und spielend gewonnenen Formenkomplex zuliebe auf jede Rezeption antiker Bauformen verzichtet, taucht sie als kurze unbedenklich originelle Erscheinung zwischen der „Renaissance" (im älteren das Barock einbegreifenden Sinne) und dem neuen Klassizismus auf. Ganz ähnlich wie der eigentlich deutsche Jugendstil bestenfalls zur ornamentaufheftenden Schmückung architektonischer Oberflächen gelangte, ist sie lediglich ein Stil ornamentaler Dekoration. Und ähnlich wie der Jugendstil aus einer von pflanzlichen Motiven getragenen schwungvoll ausschweifenden Bewegung folgt, hat sie neben einem gewissen floralen Naturalismus die rundlich geschwungene Biegung der ornamentalen Elemente zum Prinzip. Nicht allein, daß oftmals in Jugendstilarbeiten starke (aber ihren Urhebern wohl selten bewußte) Rokokoanklänge in die Augen springen — so bei August Endells wie Rokokostukkaturen an bizarres organisches Gewächs, an sprühenden Wellenschaum gemahnender stachlig-grätiger reliefplastischer Ornamentik (besonders Atelier Elvira, München, 1896), bei Bernhard Pankoks frühem organisch-vegetativen, knorpelig-plastischen Buchschmuck- und Möbelstil,

[4]) „Augenblicklich lenkt in Wien und München die Geschmacksrichtung deutlich in's Empire ein" (F. Schumacher 1898!).

bei der Bewegungsart und -komposition der leicht sich tummelnden Tuschpinselschwünge Otto Eckmanns — auch hat die dem Jugendstil als verhältnismäßig breite Bewegung unmittelbar vorangehende Rokokorepetition den noch historisch Geschulten den Übergang zu den neuen Formen erleichtert. Aus der Masse drittrangiger gewerblicher Zeichner, bei denen sich diese „Entwicklung" vom Rokoko- zum Jugendstilornament verfolgen läßt, hebt sich nennenswert Julius Diez heraus, der, noch historisch erzogen (Münchener Kunstgewerbeschule, dann auf der dortigen Akademie Schüler von Rud. Seitz!) schon vor der Mitte der 90er Jahre mit seinen am gedrungenen C-förmigen Rokokoschnörkel geschulten Pinselschwüngen eigene modernere Tendenzen verfolgt.

Als der „neue Stil" nach der Mitte der 90er Jahre zur schlecht mehr übersehbaren Breite anschwoll, war es nicht so sehr seine eigentlich stilistische Eigenart, für deren Erkennen die Sicht noch nicht klar war, wie seine dem damaligen Standpunkt näherliegende motivische Seite, die der Zeit als neu und charakteristisch aufzufallen vermochte, der ausgesprochene Naturalismus, das Pflanzenmotiv, das offensichtlich der ganzen Richtung gemeinsam war. Im Gegensatz zu der erst später vor allem durch belgischen Einfluß erstarkenden und mehr in die Zukunft weisenden abstrakten Richtung ist für die ursprüngliche noch unmittelbar mit dem Historismus verknüpfte Phase der deutschen kunstgewerblichen Bewegung die reichliche motivische Verwendung der natürlichen Pflanze bezeichnend. Heißt es 1892: „Eine naturalistische Strömung ... wächst neuerdings in bedrohlicher Weise an" (Georg Böttticher) und noch 1896: „Die Neigung bei Erfindung ornamentaler Muster auf die Natur zurückzugehen, liegt sozusagen in der Luft", so ist dann 1897 „das Schlagwort unseres heutigen Kunstgewerbes bekanntlich das Naturstudium." Daß die Bildung eines neuen eigenen Stiles vom Ornament ausgehen müsse, war für jene Zeit eine jede andere Möglichkeit ausschließende Selbstverständlichkeit, und daß wiederum die Neubildung des Ornaments mit der Rückkehr zur lebendigen Pflanze begann, war nicht nur an sich der am nächsten liegende Weg, er war auch durch die im Historismus erworbene Kenntnis der Entstehung historischer Ornamentformen und vor allem durch eine im Historismus beginnende naturalistische Unterströmung im Ornament vorgezeichnet.

Diese pflanzlich-naturalistische Strömung im Kunstgewerbe des Historismus, die sich in den 90er Jahren immer mehr verdichtet und dann geradenwegs in die Anfänge des Jugendstils mündet, läßt sich ins 19. Jahrhundert unabsehbar weit zurückverfolgen und lohnte eine besondere Untersuchung. Sie kann hier nur in ihrer letzten wirklich als zusammenhängende breitere Bewegung faßbaren, durch den Import japanischen Kunstgewerbes wesentlich geförderten und unmittelbar für den Jugendstil grundlegenden Phase oberflächlich angedeutet werden. Auf sie als auf eine Wurzel des neuen Stiles hingewiesen hat ziemlich ausschließlich Cornelius Gurlitt[5]), der ihre Anfänge bei Otto Runge sieht und sie über Michael Wentzel (50er

[5]) a. a. O.

Jahre), R. Krumbholz (70er Jahre), Moritz Meurer (seit 1890 etwa) und Anregungen, die seit der Mitte der 80er Jahre die Einfuhr japanischer Kunst gab, verfolgt. In diesem Zusammenhang mag Erwähnung finden, daß Ph. O. Runges aus weißem Papier nach lebenden Blumen geschnittene Silhouetten, die schon um 1805 motivisch und in ihrer absoluten Flächigkeit — Scherenschnitte — zwei Grundprinzipien des Jugendstils verwirklichen, von Alfred Lichtwark, der auf der Seite der Theoretiker zu den prominentesten Förderern der neuen Bewegung zählt, gerade im richtigen Moment (seit 1892) direkt wieder in das Gesichtsfeld der Jugendstilgeneration gebracht wurden [6]).

Im ausgehenden Historismus erwächst die pflanzenornamentale Richtung vielfach dem Bestreben, eine bloß mechanische Übernahme der fertigen und toten historischen Ornamentformen auf die Weise zu vertiefen und lebendiger zu machen, daß man — soweit sie aus Pflanzenformen entwickelt sind — bis auf diese ursprünglich zu Grunde liegenden Naturformen zurückgeht und den historischen Stilisierungsprozeß wiederholt, den Weg von der Naturform zur historischen Stilform noch einmal geht. „Auch muß wohl zugegeben werden, daß es unmöglich ist, die uns überlieferte Kunstformensprache zu verstehen, solange wir nicht mit den Gestaltungsgesetzen und Formen der zugehörigen Naturvorbilder vertraut sind“ [7]). Auch, wo vielleicht eine selbständige Stilisierung der Pflanze beabsichtigt war, gerät man immer wieder ins Historische. Dieser historisierende Naturalismus weist formal kaum in irgend einer Weise auf den „floralen“ Jugendstil hin (er ist unflächig und bewegungslos), er stellt lediglich nach seinem Prinzip der Rückkehr zur Pflanze eine, allerdings nicht zu unterschätzende Wurzel der neuen Richtung dar. Er verdichtet sich um 1890 aus verstreuten Ansätzen zur wirklichen Strömung: „Eine naturalistische Strömung ... wächst neuerdings in bedrohlicher Weise an“ (1892, vgl. o.). Bereits das Jahr zuvor werden im Dresdener Kunstgewerbemuseum drei für seine Stärke überaus bezeichnende Ausstellungen unter dem Titel „Die Anwendung von Naturformen in der dekorativen Kunst“ veranstaltet. Bei dieser Gelegenheit hat E. Kumsch in einem Vortrage „Pflanzen-Studium und Stil“ [8]) einen Überblick über Verlauf — den er seit ca. 1840 datiert — und Stand der naturalistischen Bewegung gegeben: „Es entstand bald eine Strömung, die in Anlehnung an die vorwiegend pflanzliche Dekoration Japans den Ruf der Rückkehr zur Naturform in dem Streite erschallen ließ, und es ist vielleicht nicht unrichtig, aus den neuerdings vielseitig auftauchenden Bestrebungen zu schließen, daß der Ruf zeitgemäß ist, daß das Naturstudium für uns in der Luft liegt, und eine weitaus größere Betonung des pflanzlichen Elementes in der dekorativen Kunst unsrer Zeit entspricht.“

[6]) Vgl. A. Lichtwark, Makartbouquet und Blumenstrauß, München 1894 (zuerst Hamburg 1892) und Pan, Jg. 2 (1896/97), wo bezeichnenderweise im Kreis der Arbeiten des neuen Stiles zwei dieser Rungeschen Pflanzenscherenschnitte publiziert sind.

[7]) 1896 aus einer Besprechung der „Pflanzenformen“ M. Meurers (Dresden, 1895).

[8]) Gehalten Januar 1891, publ. Z. f. I.-D. 1891, Aprilheft.

Schon 1890 war in Straßburg eine Kunstgewerbeschule gegründet worden, an der ihr erster Leiter, Anton Seder, Sammler japanischer Holzschnitte und einer der wichtigsten Vorkämpfer der pflanzenornamentalen Bewegung, das Naturstudium, die Pflanze als dominierendes Motiv als oberstes Prinzip einführte. „Der Schüler muß lernen, die Formen der Natur frei oder stilistisch für das Kunstgewerbe zu verwerten" (1894). 1886 war Seders, von Martin Gerlach herausgegebenes, monumentales Tafelwerk „Die Pflanze in Kunst und Gewerbe" [9]) erschienen — Darstellung der schönsten und formenreichsten Pflanzen in Natur und Styl zur praktischen Verwerthung für das gesammte Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes in reichem Gold- und Farbendruck —, das in der üblichen Manier dieses historisierenden Naturalismus' getreu realistische Abbildung der Pflanze neben historisierende Anwendungen stellt. Im gleichen Wiener Verlag für Kunst und Gewerbe Gerlach & Schenk, in dem „Die Pflanze" erschien, und der überhaupt diese naturalistische Strömung kultivierte und zu seiner Spezialität machte [10]), kam später auch Seders Parallelwerk „Das Tier in der dekorativen Kunst" heraus. Wie sehr Anton Seder noch im reinen Historismus wurzelt, zeigen auch seine Arbeiten für Gerlachs „Allegorien und Embleme". Seit 1890 bestanden auch Moritz Meurers Kurse für ornamentales Pflanzenstudium in Rom, an denen Lehrer von deutschen Kunstgewerbeschulen teilnahmen, wie denn Meurer vor allem an den Schulen durch Vorbilder und Modelle großen Einfluß hatte. Von seinen Publikationen sind zu nennen: Das Naturstudium an kunstgewerblichen Schulen, Berlin 1889 und vor allem die beiden Werke „Pflanzenformen", Vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze, Dresden 1895, in denen er sich mehr als Botaniker gibt und formal als für den Jugendstil ziemlich belanglos erweist, und das spätere „Meurer's Pflanzenbilder", Ornamental verwerthbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner, Dresden o. J., Tafeln mit realistisch gezeichneten und photographierten Pflanzen und Pflanzenmodellen. Ferner der Katalog der plastischen Pflanzenformen, Eine Sammlung von Modellen nach der Natur in Relief- und Rundformen zum Gebrauch an technischen Kunstschulen (Dresden), Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürlichen Vorbilder, Berlin und die Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, Dresden 1909. Aus dem überreichen Ma-

---

[9]) Wien, Gerlach & Schenk, o. J. Historisch sehr interessante Vorrede von A. Ilg.

[10]) Vgl. u. a. Martin Gerlach, Allegorien und Embleme, Text von A. Ilg, Wien 1882, wo deutsche Renaissance und „Baroke" schon mit allerlei pflanzlich-Naturalistischem vermengt sind, später „Allegorien" Neue Folge, o. J., teilweise Jugendstil (so F. Stuck, R. Engels, F. Rehm, C. Grethe, Meyer-Cassel, A. Weisgerber u. a.), Stucks Karten und Vignetten, ferner Martin Gerlachs großes Tafelwerk „Festons und decorative Gruppen" (nebst einem Zieralphabete aus Pflanzen und Thieren, Jagd-, Touristen- und anderen Geräthen, Photographische Naturaufnahmen, Einleitung von R. Graul, o. J. etwa 1894), das eine Art Ergänzung zu Seders „Pflanze" sein sollte und Photographien von trophäenartig und teilweise japanisierend angeordneten Pflanzen, auch Tieren und Geräten bringt.

terial an Namen und Vorlagewerken, die in diesen Zusammenhang gehören, sei noch auf einen der ersten deutschen Anreger des Stilisierens von Pflanzenformen, den Musterzeichner und Lehrer an der Dresdener Kunstgewerbeschule, R. Krumbholz hingewiesen, auf die Werke Jean Stauffachers (St. Gallen), auf F. Mosers Handbuch der Pflanzenornamentik (Seemann's Kunsthandbücher), Leipzig 1893, auf F. Luthmers Blüthenformen als Motive für Flachornament, Berlin 1893, die formal wegen ihrer schablonenhaften absoluten Flächigkeit wichtig sind und endlich auf das große Tafelwerk Eugène Grassets La Plante et ses Applications ornementales, Paris o. J. (1896), das auch in Deutschland Verbreitung fand und stark wirkte. Es sind farbige Tafeln von verschiedenen Zeichnern, von denen jede die mehr realistische Darstellung einer Pflanze und ihre ornamental stilisierten Anwendungen für Tapeten, Friese, Verglasungen u. s. f., stilistisch schon ganz parallel zum Jugendstil, vereint.

Der Umstand, daß die „Erfindung" eines neuen eigenen, eines in doppeltem Sinne „modernen" Stiles mit der Neubildung der Ornamentik anfing, läßt den Jugendstil auch in dieser Hinsicht durchaus noch als Fortsetzung des Historismus erscheinen. Der Kampf richtete sich gegen den Akanthus, aber vorerst keineswegs gegen das Ornament überhaupt. Schließlich ist die Sehnsucht nach einem eigenen Stil, deren erste Erfüllung der Jugendstil war, dem Historismus entwachsen, und auf was sich die Stilerneuerung zunächst bezog, dafür mußte der Stilbegriff des Historismus maßgebend sein. Der Bruch liegt vielmehr darin, daß die Gewinnung der neuen Ornamentik nicht mehr von den historischen Architekturstilen, sondern einmal von der Fläche, von Malern und zum anderen, da diese jungen Maler natürlich von den neuen naturalistischen Tendenzen der Malerei herkamen, von der Pflanze ausging.

Neben den Beziehungen zur Ornamentik des Rokoko, der Rückkehr zur lebenden Pflanze, der stilbildenden Rolle des Ornamentes verbindet die Einwirkung Japans und Englands den Jugendstil mit dem Historismus.

Es ist fast ein Gemeinplatz, den Einfluß Japans und Englands auf die deutsche kunstgewerbliche Bewegung der späteren 90er Jahre noch einmal zu konstatieren. Was aber selten völlig deutlich gesehen worden zu sein scheint, ist die bemerkenswerte Parallelität der Beeinflussungsweise in beiden Fällen, ist die ganz parallele Wandlung vom Import japanischen und englischen Kunstgewerbes und japanischer und englischer Motive in historistischer Zeit zum mit der neuen Bewegung einsetzenden japanischen und englischen Flächenstilimport.

Die direkte Wirkung Japans auf den deutschen Jugendstil geht in weitaus überwiegendem Maße von einem Teilgebiet japanischer Kunst aus, dem Holzschnitt, vornehmlich dem Buntdruck, wie er um die Mitte des 18. Jahrhunderts über die Handkolorierung des Schwarzdrucks entstanden war, und erstreckt sich auf den neuen Flächenstil, d. h. sie ist weniger motivischer (das Pflanzenmotiv spielt gerade im japanischen Holzschnitt im ganzen eine relativ geringe Rolle) als formaler Natur. Was der neue Flächenstil hier entnehmen konnte, liegt auf der Hand: Es ist der völlige Verzicht auf

raumillusionistisch modellierende Schattierung zu Gunsten breiter farbig homogener Flächen, wobei doch die Zeichnung, die Konturenführung im Kern raumillusionistisch-perspektivisch (Überschneidungen, Verkürzungen: „Plakatstil") ist, es ist das Vorherrschen der „konturierten" vor den konturlosen, eindimensional „umrissenen" Flächenkörpern, es ist der aus der besonderen Herstellungsmethode dieser Holzschnitte, aus der unmittelbaren Wiedergabe der lebendig fließenden Tuschpinselzüge, der „Kunst des Umrißmalens", resultierende Fluß sowie das An- und Abschwellen dieser breiten Konturen, es ist endlich die bis zum Ausdruck des Monumentalen führende, wesentlich auf der Aufteilung der Gesamtfläche in nur einige große einheitliche Flächenraumstücke beruhende Vereinfachung der Darstellung. Insbesondere die Wiedergeburt des breitflächigen Künstlerholzschnittes aus reproduktionstechnischem Verfall geht in Deutschland nicht so sehr (wie in England: Morris, W. Crane) auf die Einwirkung des schwarzlinigen Renaissanceholzschnittes wie auf den Eindruck der buntflächigen Drucke Japans zurück, und naturgemäß zeigen die ersten Zeugnisse dieser Wiedergeburt, die um 1895 entstandenen Farbenholzschnitte der beiden damals in München lebenden, befreundeten jungen Hamburger Otto Eckmann und Peter Behrens [11]) die Verwandtschaft mit japanischen Buntdrukken innerhalb der Flächenproduktion des Jugendstils am deutlichsten [12]). Bei Otto Eckmann, der über den Farbenholzschnitt von der Malerei zum Kunstgewerbe kam [13]), ist die Anregung durch den japanischen Farbenholzschnitt — die er Justus Brinckmann, dem Japankenner und Leiter des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe verdankt (1894) — unmittelbar überliefert. „Nach Eckmann's eignen Angaben ist es Dr. Brinckmann ... gewesen, der in ihm durch den Hinweis auf die Kunst der Japaner die dekorative Sprache zuerst gelöst hat" [14]).

Der „Japonismus" setzt auch in Deutschland nicht erst mit der modernen kunstgewerblichen Bewegung ein, sondern wurzelt in anderer Form tief im Historismus [15]). Es ist ein nicht zu übersehender Grund für die

---

[11]) Peter Behrens' Farbenholzschnittserie 1896/97, die ihn eigentlich zuerst bekanntgemacht hat (vgl. u. die historische Kleinkunst-Ausstellung 1897 im Münchener Glaspalast):
Tannenwald, Sturm, Trockene Blumen, Der Sieg, Der Kuß, Schmetterlinge.

[12]) Unter Otto Eckmanns frühen Farbenholzschnitten zeigt wohl am stärksten die Beziehung zu Japan der „Schwertlilien-Holzschnitt", Pan, Jg. 1, Heft 3.

[13]) Erster Holzschnitt: „Schwäne auf schwarzem Wasser", 1894 oder 95.

[14]) E. Zimmermann im Eckmann-Heft der D. K. u. D. Bd. 6, 1900. Vgl. auch P. Jessen in „Die Toten des Jahres 1902", Jb. d. bild. Kunst 1903: „seit er auf Anregung von Justus Brinckmann Holzschnitte nach japanischer Art selber schnitt und druckte" und schon Kunstchronik N. F. Jg. IX (1897/98) Sp. 276 ff. E. Zimmermann über „Otto Eckmann-Ausstellung": „die reizvollen Farbenholzschnitte, auf Grund der japanischen Holzschnitttechnik, zu denen Eckmann durch Direktor Brinckmann in Hamburg die Anregung empfing". „Es ist kein Zufall, daß sich die beste Japansammlung in Deutschland an dem Stapelplatz unseres überseeischen Handels befindet, und daß der Künstler, der am deutlichsten in Deutschland den Japanismus vertrat, Otto Eckmann, ein Hamburger war." (Meier-Graefe, Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst, Stuttgart 1904).

[15]) Einen kleinen Überblick gibt R. Graul, Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa, Leipzig-Berlin 1906.

Aufgabe des historisierenden Prinzips gewesen, daß der zum Schluß immer schneller werdende raubbaumäßige Wechsel der historischen Stilvorbilder den historischen Vorlagenschatz tatsächlich erschöpft hatte. „Was soll nun werden?" heißt es in dieser Hinsicht 1897. Auf eine Repetition des Historismus — schon die beginnende Aufnahme des Empire wurde als eine solche empfunden — konnte man sich schwerlich einlassen. Zwei neue Quellen erschlossen sich im japanischen und englischen Kunstgewerbe: Man griff nicht mehr zurück, sondern nach außen. Datieren die künstlerischen Beziehungen Japans zu Europa überhaupt, gefördert durch den erneuten politischen Konnex, seit rund 1860, so darf wohl mit C. Gurlitt [16]) für ein breiteres Einsetzen japanischer Kunsteinfuhr in Deutschland die Mitte der 80er Jahre angenommen werden (Justus Brinckmann in Hamburg, „dem die Augen für die Schönheit japanischen Schaffens sich zuerst öffneten" (Gurlitt), legt Anfang der 80er Jahre die Grundlage der japanischen Abteilung seiner Sammlung). Sie fiele danach zeitlich ungefähr zusammen mit der Schwenkung zum Rokoko, und in der Tat ergeben sich wie im 18. Jahrhundert im späten 19. Beziehungen und Mischungen — „Rokoko-Japanisch" (Stilbezeichnung 1891) — zwischen ostasiatischer und Rokokoornamentik. Diese erste Phase des deutschen Japanismus trägt durchaus das Gesicht des Historismus. Es ist eine Einfuhr japanischen Kunstgewerbes und ein Spiel mit japanischen Motiven, eine innendekorative Verwendung (Atelierstil!) echter und imitierter japanischer und chinesischer Gegenstände, Vasen, Schirme und Fächer. Auch in die Fläche ist dieser motivische Japanismus gedrungen und hat ganz analog dem Atelierstil in der Fläche als motivische Requisiten Fächer, Lampions und blühende Zweige verwandt. Dieser historistische Japanismus hat mit seinem motivischen Naturalismus die pflanzliche Strömung des Historismus wesentlich gefördert. Er wandelt sich erst — entsprechend einem jüngeren mehr formal historisierenden Flächenstil — mit der neuen Bewegung zur eigentlich formalen (Fläche!) Einwirkung [17]).

Bezeichnend für den Verlauf sind wieder Vorlagen- und wissenschaftliche Werke: Nach Louis Gonse, L'art japonais (2 Bde., Paris 1883) läßt seit 1888 (bis 1891, Leipzig) der in Paris lebende Hamburger Japanwarensammler und -händler Siegfried Bing, der auch späterhin auf die moderne kunstgewerbliche Bewegung einen gewissen Einfluß haben sollte, seinen „Japanischen Formenschatz" (ein Gegenstück zu Hirths bekanntem Formenschatz) erscheinen. 1889 folgt der allein erschienene erste Band von Justus Brinckmanns „Kunst und Handwerk in Japan" (Berlin) und erst 1897 (Dresden) — sehr charakteristisch für die Wandlung des Japanismus — W. v. Seidlitz' Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts.

Ganz parallel verläuft der Anglizismus, nicht nur zeitlich, sondern

---

[16]) a. a. O.

[17]) Vgl. dazu auch eine Reihe von Vorlagewerken, die nun mehr japanische Flachornamente publizieren, so J. Brinckmann, Japanische Flächenornamente, Aarau 1892 (Japan. Färberschablonen), W. Tuer, Das Buch reizender und merkwürdiger Zeichnungen ..., Leipzig 1894 (Japan. Schablonenmuster), F. Deneken, Japanische Motive für Flachornamente, Berlin 1896 (Japan. Färberschablonen), A. Seemann, Japanische Färbeschablonen, Leipzig-Berlin.

auch in seiner prinzipiellen Wandlung von Import, Imitation und atelierstilmäßig innendekorativer Verwendung englischen Kunstgewerbes (Hauptexportartikel waren vor allem Stoffe mit Pflanzenmustern) im späten Historismus — „In neuerer Zeit wird nun hier und da, und vorzüglich im Norden Deutschlands, auch dem englischen Stile, namentlich für Schlaf- und Wohnzimmer, gehuldigt" (1892) — zum mit der neuen Richtung anhebenden Import des neu gebildeten englischen Flächenstiles. Wie die Beziehungen zu Japan wurzeln die für den neuen Stil so grundlegenden Beziehungen zum englischen Kunstgewerbe in anderer Form tief im Historismus. Wie verschlungen die Fäden, die hier isoliert und mehr systematisch zu fassen versucht wird, in Wirklichkeit waren, tritt zu Tage, wenn man bedenkt, eine wie komplizierte Stilkreuzung etwa die damals eingeführten englischen Möbel oder auch die neuen englischen Flächenarbeiten selber schon darstellen, und wie auch auf diesem indirekten Wege noch unwägbare gotische, Quattrocento-, Rokoko-, Japaneinflüsse u. s. f. zu wirken vermochten.

Als symbolischer Termin für die vollendete Entwicklung eines neuen, dem jüngeren deutschen Jugendstil genau entsprechenden englischen Flächenstiles und zugleich für das Einsetzen seiner Wirkung auf Deutschland darf Gleeson White's Schöpfung der Londoner Monatspublikation „The Studio" (an illustrated magazine of fine and applied art) im Jahre 1893 genommen werden. (Ebenfalls 1893: Weltausstellung Chicago: Beginn neuer kunstgewerblicher Beziehungen zu Angloamerika.) Nimmt man dazu als bezeichnend für den offiziellen Beginn der modernen kunstgewerblichen Bewegung in Deutschland etwa die Gründung der dem Londoner Studio entsprechenden und bewußt nachgebildeten Darmstädter „Deutschen Kunst und Dekoration" im Jahre 1897, so wird der Hauptgrund, warum die deutsche Bewegung so tiefgehende Beeinflussung durch das Ausland erfahren mußte, deutlich: Sie setzte erst ein, als draußen an manchen Stellen ein neuer Stil schon entwickelt war. Die große Stilerneuerung im Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts war ja nicht eine auf Deutschland beschränkte, sondern eine internationale Angelegenheit, und, wenn man etwa von Österreich, wo in Wien die neue Richtung auch erst 1897 mit der Bildung der Secession und dem Direktionswechsel am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (Arthur v. Scala) ziemlich abrupt und gewaltsam durchbrach, und von Italien, das in diesem Betracht nicht früher als 1902 (I. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin) von sich hören läßt [18]), absieht, steht die deutsche Bewegung zeitlich an letz-

[18]) Daß die „große Renaissance-Bewegung der dekorativen Künste" (1903) eine germanische Bewegung (England, Schottland, Nordamerika, Holland, Belgien, Skandinavien, weniger stark auch Frankreich, endlich Deutschland und Österreich) war, ist bereits ihrer Zeit erkannt und wiederholt betont worden. Die romanischen Länder stehen außerhalb dieser ganz in sich geschlossenen Entwicklung. Es hängt das wohl damit zusammen, daß es sich um eines in doppeltem Sinne eigenen, eines modernen und zugleich nationalen Stiles willen um einen Kampf namentlich gegen die romanisch-historischen Stile handelte. Über den Einfall Hans Hildebrandts (Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Hb. d. Kw.), Wildpark-Potsdam 1931), den Jugendstil aus Barcelona herzuleiten, dürfte sich jede Diskussion erübrigen.

ter Stelle. Als man sich der Jahrzehnte gewohnten Stütze des historisierenden Prinzips begab, befand man sich zunächst einmal vor dem Nichts, und es versteht sich von selbst, daß da der frisch gerodete und nun ganz leere Boden neue Formen, wie sie sich im Auslande bereits fertig fanden, förmlich aufsaugen mußte. So ist namentlich der neue englische Flächenstil eingeströmt und hat die junge Flächenkunst in einem Maße, das nicht leicht überschätzt werden kann, beeinflußt. Noch 1898 geht in Deutschland der moderne Stil vielfach schlechtweg unter dem Namen „englischer Stil".

Die breite Einfuhr des neuen englischen Flächenstiles scheint ziemlich ausschließlich auf einem einzigen Wege erfolgt zu sein: „Das englische Blatt The Studio ist von einem ganz ungeheuren Einflusse auf den Kontinent geworden, insbesondere für Verzierung im Kunstgewerbe und Architektur" (1899 Albr. Haupt). „Da erschien eines Tages eine geschmackvoll ausgestattete, durch ihre Billigkeit Jedem zugängliche englische Zeitschrift, 'The Studio', und öffnete der kontinentalen Welt ein Gesichtsfeld in eine neue bereits fix und fertig dastehende Kunst, die wie eine Offenbarung wirkte" (1899 H. Muthesius). Das Blatt fand namentlich unter Künstlern seine Abonnenten, die sich (nach Grautoff [19])) schon in den ersten 90er Jahren allein in Deutschland auf etwa 20 000 beliefen. Die Wirkung der englischen Vorbilder hat vielfach zum glatten Plagiat geführt. So berichtet H. E. v. Berlepsch [20]) 1897 von einer Konkurrenz um ein Titelblatt für die Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München: „Die Mehrzahl der eingelaufenen, von deutschen, speciell Münchener Künstlern, herrührenden Entwürfe hatte eine geradezu erschreckende Ähnlichkeit mit englischen Vorbildern, die sich leicht nach Namen, nach Seitenzahl und Jahrgang des ‚Studio' namhaft machen ließen." Auch die (mit dem Ausdruck „Jugendstil" etwa gleichbedeutenden und ja auch in der Art ihrer Herleitung verwandten) um 1900 gebräuchlichen Bezeichnungen „Studiostil" oder „Studioornament" sprechen für die Rolle des englischen Blattes in Deutschland.

Eine gründliche, ernsthafte Darstellung der Entstehung des neuen englischen Flächenstiles, d. h. der modernen kunstgewerblichen Bewegung in England, wie sie aus der literarisch-agitatorischen Vorarbeit des John Ruskin geboren wird und sich seit den ersten 60er Jahren auf der praktischen Wirksamkeit des William Morris und des Architekten Norman Shaw im engsten Zusammenhang und teilweise in Personalunion mit dem etwa ein Jahrzehnt älteren Präraffaelitismus aufbaut (1848 die P.R.B., 1861 die Morris Company gegr.), ist in diesem Zusammenhang nicht möglich und unterbleibt besser ganz [21]). Sie darf unterbleiben, da beim Beginn

[19]) Mod. Buchk. in Deutschl.

[20]) In dem auch sonst aufschlußreichen Einleitungsaufsatz der D. K. u. D. Bd. 1, 1897/98: Endlich ein Umschwung!

[21]) War es für den Historismus ein Bedürfnis, die Behandlung jedweden Themas mit einem Gang durch die Jahrhunderte, angefangen bei den „alten Ägyptern und Babyloniern" einzuleiten, so wird es in den späteren 90er Jahren, bezeichnend für die Rolle Englands, Sitte, vor jeder Beschäftigung mit dem neuen Kunstgewerbe zunächst einmal Morris als seinen Begründer und Ruskin als dessen Vorläufer und Propheten zu feiern bzw. sie als traditionsgebunden,

der deutschen Bewegung die englische Entwicklung abgeschlossen ist, das fertige englische Resultat übernommen werden kann. Bereits die ersten Hefte des Studio bringen 1893 einen fertig ausgebildeten, unhistoristischen, vielmehr absolut modernen, dank der englischen Kunstschulorganisation damals schon von ungezählten Einzelkräften vertretenen, festen und im großen und ganzen einheitlichen Flächenstil, einen Flächenstil, der dem deutschen Jugendstil, wie er nun aufkommen sollte, aufs Haar gleicht; eine Kreuzung aus Präraffaelitismus, Pflanzennaturalismus, Einflüssen Japans und alter Renaissancedrucke. Selbst das spezifisch englische Timbre, das dekadent-Sentimentale, ein wenig Süßliche, der seit Rossetti stereotype, präraffaelitisch-hektische Mädchentyp, das weichlich-Prätentiöse geht in manchen Fällen mit in die deutschen Nachahmungen ein. Auch jene vielen Jugendstiltuscharbeiten eigentümliche, außergewöhnlich reizvolle, Farb- und Duftassoziationen erzeugende Schwarzweißverteilung, welche schwarze, als grauer Mittelton wirkende Linienscharen (Frauenhaar, Blütenstengel, Gräser) zwischen voluminöse schwarze und weiße Flächen einfügt, ist im wesentlichen englischer Import. Ausschlaggebend für die deutsche Entwicklung war es vor allem, daß der englische Stil, der sie am Anfang so nachdrücklich beeindruckte, im Ornamentalen ein rein floraler Stil war.

Im einzelnen wäre vieles zu nennen, was vorbildlich werden konnte. Neben dem uferlosen anonymen Durchschnitt etwa die präraffaelitisch-quattrocentistischen, pflanzlichen, aber noch nicht flächigen Gobelins von W. Morris (der vollendete neue Stil wird erst von einer jüngeren Generation getragen), die Glasfenster F. M. Browns, die Textilien W. Cranes, die Einbände Cobden-Sandersons, die Tapeten Voyseys, die Initialen und Randornamente der Morrisdrucke, an denen für das bildlich-Illustrative E. Burne-Jones und W. Crane mitarbeiteten (zum Buch kommt Morris zuletzt, Gründung der Kelmscott Press erst 1891), überhaupt die buchgewerblichen Schwarzweißarbeiten der Morris, Crane, Beardsley (in den Arbeiten dieses Modernen begegnet sich die Einwirkung von einander so Entferntem und doch formal Verwandtem wie den Japanern und griechischen Vasenbildern), R. Anning Bell (der von den sonst stark individuellen Führern mit W. Crane zusammen am typischsten den neuen Flächenstil verkörpert, auch das spezifisch englische sentimental-Quattrocentistische am deutlichsten zeigt), Ch. Robinson, die ornamentalen Plakate A. Beardsleys und jene mehr realistischen Dudley Hardys und der „Beggarstaffs" (James Pryde und William Nicholson), die alle Binnendetails weglassen und mit der Lichtkante arbeiten. Reiches pflanzenornamental vorbildliches Durchschnittsmaterial brachten namentlich die vom Studio ausgeschriebenen Preiskonkurrenzen.

Die skizzierten Beziehungen zu Japan und England mögen hinüberleiten von den im Historismus verankerten Komponenten der neuen Bewegung zu ihrer Beeinflussung durch das Ausland überhaupt.

als Gotiker zu verdächtigen. Es gibt auf diese Weise aus diesen Jahren ungezählte, oberflächliche Darstellungen der englischen Bewegung. Wohl die beste ist jene von Muthesius in R. Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe, Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung, Leipzig 1901.

Im Jahre 1893 rückte "The Worlds fair" in Chicago die amerikanischen Verhältnisse im Kunstgewerbe als Vorbild in das deutsche Gesichtsfeld [22]). Zwar wucherten zu jener Zeit auch auf den Geräten der Amerikaner noch die historischen Ornamentformen — „Einen eigenen Stil hat natürlich Amerika so wenig ausbilden können, wie Europa" schreibt Bode 1893 von der Chicagoer Ausstellung —, und die Anregungen, die man sich dort holen konnte, bezogen sich im ganzen genommen nicht so sehr auf die Bildung einer neuen selbständigen Formensprache. Auf dem jüngeren historisch weniger belasteten Kontinent milderten aber die vernünftigen modernen Forderungen der Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit die in Deutschland oft bis zur idealistischen Verschrobenheit übertriebene Strenge des historisierenden Prinzips. Das historistische Prinzip trat hinter den primären praktischen Bedürfnissen zurück. Der amerikanische Stil hieß Zweckmäßigkeit, und von hier aus hat die antihistoristisch-sachliche Idee eines aus Material, Technik, Zweck natürlich folgenden Stiles, die den Jugendstil begleitet, aber erst in der großen sachlichen Reaktion gegen ihn ernsthaft verwirklicht wurde, einen starken Anstoß erfahren. — Im einzelnen ist auf dieser Ausstellung wohl die stärkste Wirkung für die kommende deutsche Bewegung gerade von einem Gebiet der Flächenkunst ausgegangen, den Mosaikverglasungen aus opalisierendem Glas (Louis Tiffany, New York, vor ihm schon der Maler John Lafarge). Solche amerikanischen Gläser waren schon auf der Pariser Ausstellung von 1889 zu sehen gewesen, aber erst 1893 war in Deutschland der Boden reif für die Aufnahme der reinen flächigen Mosaiktechnik, die allein das amerikanische farbige „Opalescentglas" zuließ. In erster Linie dem Hamburger Kunstglaser Karl Engelbrecht, der zusammen mit seinem Hamburger Freund Hans Christiansen, späterhin der prominenteste Glaskünstler des Jugendstils, dessen Entwürfe dann Engelbrecht zum größten Teil ausführte, 1893 die Weltausstellung besuchte, gebührt der Ruhm, das für die Jugendstilglaskunst grundlegende amerikanische Opalescentglas für uns entdeckt und der modernen musivischen „Kunstverglasung" gegenüber der historistischen Glasmalerei mit zum Siege verholfen zu haben. — Weiter vermochte das amerikanische Plakat der Jugendstilflächenkunst Anregungen zu geben und ihr indirekt Pariser und vor allem englische Einflüsse zu übermitteln. Denn das amerikanische Plakat der 90er Jahre steht ganz unter dem Eindruck englischer Arbeiten und Pariser Anglisten; die anglisierend flächige und gern pflanzenornamentale Produktion des aus England gebürtigen führenden Plakatisten Louis J. Rhead, der in Paris und England studierte, offenbaren tiefgehende Anregungen durch Grasset (und auch Mucha) und die noch reiner anglisierenden, stark ornamental „schwungvollen", dem Jugendstil völlig entsprechenden Arbeiten des Amerikaners Will H. Bradley (Chicago, auch Buchschmuck) vergröbern die Art Beardsleys. Der dritte von Paris angeregte Hauptmeister Edward Penfield arbeitet zwar flächig, ist aber in der

[22]) Vgl. u. a. die Berichte Bodes von der Chicagoer Weltausstellung, teilweise abgedruckt in: Wilhelm Bode, Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1901.

Zeichnung realistisch und ohne ornamentalen Schwung und kommt wohl für das deutsche Plakat, aber kaum für die Jugendstilflächenkunst als Anreger in Betracht.

Das Plakat ist es auch gewesen, das Pariser Plakat, was von Frankreich her der Flächenkunst des Jugendstils ziemlich ausschließlich als Anregung und Vorbild dienen konnte. In den 90er Jahren heben sich zwei Hauptrichtungen deutlich voneinander ab, deren eine spezifisch pariserische von Jules Chéret (bekanntermaßen seit jeher als Vater des modernen Plakates überhaupt anerkannt, Plakate seit Mitte der 50er Jahre) vertreten wird und ausgeht, während für die andere anglisierende, „stilistische“ [23]) Gruppe etwa der Welschschweizer Eugène Grasset als typisch gelten darf. Die schmalen hohen Affichen Chérets, die in einer ausgesprochen unflächigen und unornamentalen, vielmehr sprühenden malerisch-realistischen, aquarellistisch-spritzigen Manier mit zerrissenen Konturen auf prickelnde Beleuchtungseffekte ausgehen, und die Arbeiten seiner Nachfolger (der frühe G. de Feure u. a.) haben schwerlich dem Jugendstil stilistisch etwas geben können. Dagegen kommt dem Jugendstil formal entgegen die andere anglisierende, ornamental-flächige Richtung, zu der außer Grasset (dessen großes auch für Deutschland vorbildliches Tafelwerk La Plante et ses Applications ornementales bereits erwähnt wurde) und seiner Gruppe (sein Schüler Paul Berthon, Maurice Pillard Verneuil u. a.), die das Pflanzenornament bevorzugt, die die schweren verbleiungsartigen Außenkonturen der homogenen Flächen mit zarter Binnenzeichnung zu verknüpfen pflegt und teilweise völlig dem Jugendstil entspricht, auch der in Paris lebende Tscheche Alphonse Marie Mucha zählt, der an der Münchener und der Wiener Akademie studierte und mit einem raffinierten System von Konturen verschiedener Grade einen von Haus aus süßlich-banalen Geschmack ins formal Überdelikate zu steigern weiß. Sein Plakatstil dürfte auf den einige Jahre jüngeren Carl Strathmann in München gewirkt haben und auch Hans Christiansens Jugendstil scheint während seiner Pariser Jahre (1895—99) zum guten Teil von Mucha und anderen dortigen Plakatisten bezogen zu sein. Gerade im Vergleich mit der unflächigen, locker-spritzigen Manier der Chéretgruppe tritt die Eigenart der anglisierenden Arbeiten zu Tage, ihre aus der sauber-kalligraphischen Formung und exakt-luftdichten Fügung der homogenen Flächen resultierende eher holzschnitt- als lithographiemäßige ornamentale Starrheit. In dieser Hinsicht läßt sich Lautrec (und vielleicht auch Th. Steinlen [24])) gewissermaßen zwischen Chéret und Grasset einreihen, da er zwar im Gegensatz zur

[23]) Wie sie Walter v. Zur Westen (Reklamekunst, 2. Aufl. Bielefeld u. Leipz. 1914) nennt. Vgl. für die Anfänge des ausländischen und deutschen modernen Plakates vor allem das grundlegende große Werk von Jean Louis Sponsel, Das moderne Plakat, Dresden 1897.

[24]) Steinlen war von Anfang an Mitarbeiter des Simplicissimus. Auch der Umstand, daß Albert Langen seinen Verlag in Paris begründete, hat sich fraglos formal in seinen frühen Buchumschlägen (Slevogt!) ausgewirkt. Auch die Jugend druckte, wie schon erwähnt wurde, ausländische Arbeiten ab (von für den Jugendstil in Betracht kommenden Parisern: Grasset, Jossot, Mucha, Steinlen, Vallotton).

Chéretgruppe japanisierend mit homogen-ornamentalen Flächen arbeitet, sich aber die skizzierend-malerische Lockerkeit im Zeichnerischen bewahrt, im Zeichnerischen nicht starr wird. Das nervös skizzierende Fließen seiner Linie und das ihm eigene kurze S-förmige Komma verbinden ihn mit dem Jugendstil [25]). Es ist vielleicht kein Irrweg, über einige dieser jüngeren Pariser Lithographen (Lautrec, Steinlen u. a.) eine Wurzel der für den Jugendstil so grundlegenden fließenden Bewegung bis zu Daumier hinauf zu verfolgen. — Von allem, was sonst vorbildlich für den Jugendstil werden konnte, seien nur noch erwähnt des wie Grasset und Théophile Steinlen aus Lausanne gebürtigen Félix Vallotton [26]) Schwarzweißholzschnitte, aus voluminösen homogenen Flächenkörpern gefügt (deren Stil u. a. Ferdinand Nigg bis auf die Art ihrer Signierung nachahmte), diejenigen nach japanischer Art des Henri Rivière und endlich die karikiert schwungvollen derbflächigen Grotesken Gust. Henri Jossots.

Auf den neuen abstrakten Ornamentstil der Belgier, der nicht wie das englische Pflanzenornament und wie Japan, Amerika und Paris vor allem auf die naturalistischen Anfänge der deutschen Bewegung einwirkte, sondern erst späterhin ihrem Verlauf eine neue Richtung gab, muß im Zusammenhang dieses Verlaufs eingegangen werden.

Im Vergleich etwa mit der tief wirksamen Breite des englischen Stilimports erscheint es berechtigt, die Einwirkung der noch nicht genannten Randländer Deutschlands mit einigen nur hinweisenden Worten zu erledigen. Es handelt sich dabei mehr um vereinzelte und zufällige Verbindungsfäden als um die ganze Bewegung berührende Einströmungen. So ist sicherlich wenig zutreffend die Anschauung Meier-Graefes (1904) [27]): „Von Dänemark kamen den jungen Deutschen vor zehn Jahren die ersten Anregungen, sich dem Ornament zu nähern." Skandinavische Einflüsse sind nur an vereinzelten Stellen und in jeweils andersartiger Form wirklich greifbar, so in stärkerem Maße bei dem Meißener Porzellan neuen Stiles (Kopenhagen), bei der Gründung der Schule für Kunstweberei in Scherrebek in Nordschleswig (erstes Vorbild norwegische Bauernwirkereien), bei Walter Leistikow durch Schulung (Norweger Hans Gude), dänische Frau, nordische Reisen und wohl auch durch seine Beziehungen zu dem fast gleichaltrigen Norweger Edvard Munch [28]), der, wie auch die anderen

---

[25]) Zu den Beziehungen Lautrecs zum Jugendstil vgl. auch Gotthard Jedlicka, Henri de Toulouse-Lautrec, Berlin 1929, S. 224 u. 292.

[26]) Ihm hat Julius Meier-Graefe sein erstes kunsthistorisches Buch gewidmet: J. Meier-Graefe, Félix Vallotton, Paris, Berlin 1898. Ist in Deutschland O. Eckmann (und nicht etwa, wie heute noch oft — z. B. bei Elfried Bock, Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1930, S. 700 — fälschlich angegeben wird, E. Orlik) der erste Erneuerer des Künstlerholzschnittes (1894), so gilt sein Altersgenosse Vallotton wohl mit Recht als sein erster Wiedererwecker überhaupt (Holzschnitte seit 1891).

[27]) Entw. Gesch. d. mod. Kunst.

[28]) Trotz den intimen Beziehungen Munchs zu Deutschland (er hielt sich seit den ersten 90er Jahren oft und lange in Deutschland, namentlich in Berlin auf; vgl. auch seine Freundschaft mit Dr. Linde in Lübeck und seine folgenreiche Berliner Ausstellung im Jahre 1892) und obgleich ein Großteil seiner Lithos, Holzschnitte und Gemälde, deren Farbe etwas flüssig-triefendes hat,

„Vorläufer und Begründer des Expressionismus“ [29]) (Gauguin, van Gogh, Toorop, Hodler) stilistisch auf das Engste mit dem deutschen Jugendstil zusammenhängt, wohl auch bei E. Barlach (auf den frühen Barlach scheint der Norweger Gerhard Munthe gewirkt zu haben), der seit Dezember 1897 zu den Mitarbeitern der „Jugend“ zählt [30]) und formal dem eckig-zerklüfteten ornamentalen Stil des Schlesiers Fritz Erler nahesteht, der auch im Motivischen eine Neigung zu Nordischem hat. — Noch schwerer sind holländische Einflüsse auf die Flächenkunst des Jugendstils wirklich zu fassen, wenn sich auch in Holland mancherlei Material, das dem Jugendstil entspricht und an sich für ihn vorbildlich werden konnte, angeben läßt, so die teils naturalistischen, teils abstrakten Arbeiten der Ornamentiker, der Cachet, Derkinderen, Dysselhof u. a. in Amsterdam, diejenigen Th. van Hoytemas und der Haager T. Colenbrander, Joan Thorn-Prikker (des späteren expressionistischen Glaskünstlers, bei dem einmal offen liegt, wie die Jugendstilornamentik eine Wurzel des Expressionismus dartellt, und dessen Frühstil von javanischen Batiks berührt ist [31]), wie sich überhaupt in der Ornamentik des kleinen Kolonialstaates ein gewisser Exotismus — Toorop — findet) und Jan Toorop (im rein Ornamentalen Spezialität: Bucheinbände). Der anglisierende Symbolismus, wie ihn in Belgien Fernand Khnopff und im Haag Jan Toorop (den mit Khnopff die starken Beziehungen zu England und zum englisch-präraffaelitischen Sensitivismus [32]) und die Zugehörigkeit zur Brüsseler „Société des Vingt“ [33]) verbinden) vertreten, hat mit seinem Snobismus im Formalen wesentlich nur auf den Wiener Ver Sacrumkreis, auf die Wiener Secession gewirkt, und beispielsweise der Stil ihres Präsidenten Gustav Klimt ist ohne den Einfluß Toorops und George Minnes garnicht denkbar. Auch über Wien ist der Einfluß dieser Kunst auf Deutschland minimal gewesen, doch ist wohl möglich, daß Carl Strathmann in München (dessen Mutter übrigens Engländerin war), der in Deutschland eine ziemlich isolierte Stellung hat, die völlig ornamentalisierten, flächig-zeichnerischen und fließender Bewegung vollen Bilder Toorops, der schon 1893 in München ausstellte, gesehen hat. Bei

---

sich in breitfließenden Silhouetten sammelt und um diese in gleitendem Fluß herumläuft (die Technik der Radierung schließt zumeist den Jugendstil aus) durchaus dem Jugendstil zugerechnet werden muß, ist sein Einfluß auf den deutschen Jugendstil, wenn man von Leistikow, der ja schon 1892 anläßlich der Affäre Munch für ihn Partei ergriffen hatte, absieht, schwer abschätzbar, aber schwerlich schon von irgendwelcher größeren Bedeutung gewesen.

[29]) F. Haack, Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart, II. Teil, Grundr. d. Kunstgesch. v. W. Lübke, Eßlingen a. N. 1925.

[30]) Vgl. auch dessen Jugendumschlag April 1899.

[31]) „Thorn-Prikker, der erste, der seine holländischen Landsleute mit dem Batiken als einem kunstgewerblich verwendbaren Verfahren bekannt machte“, Rob. Breuer, a. a. O.

[32]) Vgl. etwa den Frauentyp Khnopffs mit dem Rossettis. Khnopff war übrigens seit dem 1. Jg. Mitarbeiter des Pan. Toorop hatte von Seiten der Mutter außer javanischem englisches Blut, hatte eine Engländerin zur Frau und lebte, bevor er sich dauernd im Haag niederließ, zeitweise in London (Einfluß Burne-Jones').

[33]) Eine „Sezession“ der Künstlervereinigung „l' Essor“, gegründet 1884, aufgelöst 1893.

Strathmann, der vom Impressionismus zum Dekorativen kommt, bei Toorop, der Pointillist ist und bei einer ganzen Reihe anderer Mitglieder der „XX" (zu denen außer Khnopff und Toorop u. a. auch Ensor, Meunier, Minne, Finch, Rysselberghe, Lemmen und Henry van de Velde gehörten), die unter den Einfluß des französischen Neoimpressionismus gerieten und dann zum Ornament kamen, wird deutlich, wie auch von der Malerei, speziell vom Neoimpressionismus her, der selber schon einen ausgeprägt flächig-ornamentalen Zug hat, eine Entwicklungslinie zum Jugendstilornament läuft. In diesem Zusammenhang mag auch der Holländer van Gogh genannt werden, der, im Formalen eng mit dem Jugendstil zusammenhängend, wie Munch direkt doch erst auf die Expressionistengeneration wirkte, wenn man von der Brücke über van de Velde — „Van de Velde verdankt ihm" (van Gogh) „wertvolle Anregungen; es ist verblüffend, in den frühen Ornamenten van de Velde's den Pinselstrich van Goghs zu entdecken" [34]) — absieht.

Wenn es jemandem einfiele, den deutschen Jugendstil, d. h. im großen und ganzen den Stil der ersten Phase der großen antihistoristisch-modernen Revolution und Bewegung im deutschen Kunstgewerbe, vom 27. November 1894 bis zum 11. Juni 1902 zu datieren, und überdies vielleicht noch den *offiziellen* Beginn dieser Bewegung genau auf das Jahr 1897 festzulegen, so wäre das keineswegs sinnlos und nicht ohne tiefere Berechtigung: Denn diese Daten bezeichnen Punkte auf einem Lebensweg, der wie kein anderer die Gesamtentwicklung spiegelt, dem Weg Otto Eckmanns, der als Führer des eigentlich deutschen, des floralen Jugendstils zu gelten hat, und den manche gar als dessen „Vater" ansprechen zu dürfen glauben [35]). Otto Eckmanns, von dem wenige Tage nach seinem Tode der Freund Walter Leistikow schrieb: „Seine Werke werden durchforscht, geordnet, zusammengesucht und aneinander gestellt werden" [36]), und der dann wie die ganze Bewegung vergessen worden oder in Verruf geraten ist. Sie bezeichnen jene Versteigerung der Gemälde und Zeichnungen des damals in München lebenden jungen Malers bei Rudolph Bangel in Frankfurt a. M. [37]), die

[34]) J. Meier-Graefe, Beiträge zu einer modernen Ästhetik, Die Insel, Bd 3, S. 216. Bereits in dem Aufsatz: Henry van de Velde (Verfasser: Meier-Graefe?) im Van de Veldeheft der D. K. Bd. 3 1899 (1. Heft) wird die Linie Millet — van Gogh — van de Velde nachdrücklich betont. Es ist wohl nicht viel mehr als ein wenig besagender Zufall, daß wie van Gogh auch der Führer des floralen Jugendstils in Deutschland, Otto Eckmann, von dem Holländer Mauve ausgegangen ist.

[35]) So Woermann a. a. O. oder W. Waetzoldt (Deutsche Malerei seit 1870, Leipzig 1918): „Leistikow, van de Velde und Eckmann, die in ihren Bestrebungen zusammentrafen, sind die Väter jenes Linienstils, der als Jugendstil zu einem Fluch für das deutsche Kunstgewerbe werden sollte und im Formenschatz ungezählter Maurermeister bis heute das ‚moderne Genre' vertritt" (1917).

[36]) Otto Eckmann von Walter Leistikow, Kunstchronik N. F. Jg. XIII (1901/02) Sp. 465 ff.

[37]) Vgl. Zimmermann-Osborn, Prof. O. Eckmann-Berlin im Eckmannheft der D. K. u. D. Bd. 6 (1900), grundlegend für das Biographische. Das packendste unmittelbar-persönliche Bild gibt seine Schwägerin Lily Braun in ihren Memoiren einer Sozialistin, Kampfjahre, München 1911, Kap. 8 ff.

seinen, einer ganzen Generation gemeinsamen Übertritt von der „hohen" zur angewandten Kunst, von der Malerei zur kunstgewerblichen Betätigung markiert (1894), ferner seine Berufung aus München an die Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin als Leiter der Fachklasse für dekorative Malerei (1897), symbolisch für das rasche Hochschulfähigwerden des jungen Stiles, endlich den Tod des erst 36 jährigen in Badenweiler (1902), welcher ähnlich wie der des William Morris im Jahre 1896 einen Stillstand der kunstgewerblichen Bewegung in England, den Abschluß der ersten Phase der deutschen Bewegung und das Ende des Jugendstils bedeutet. Die Symbolik dieser Daten für erste, noch mehr verstreute Ansätze, breiten Durchbruch und Ende des Jugendstils bestätigen auch andere Geschehnisse, die hier angeführt seien. Im Jahre 1894 bildet sich in Berlin die Genossenschaft „Pan", deren zentrales Unternehmen, die kostbare, bei der alten Leipziger Offizin W. Drugulin gedruckte, gleichnamige Zwei- bzw. Dreimonatsschrift im folgenden Jahre zu erscheinen beginnt (Berlin, eingegangen nach 5 Jahrgängen 1900 [38]). Die Redaktion der beiden ersten Hefte haben die Begründer des Pan Otto Julius Bierbaum und Julius Meier-Graefe, sein eigentlicher Schöpfer, die mit dem dritten Heft von Cäsar Flaischlen und Rich. Graul abgelöst werden. Am Pan sind vor allem auch Gelehrte, Museumsleute, die wirksamen Anteil an der künstlerischen Entwicklung ihrer Zeit nahmen, beteiligt gewesen (Bode, Lichtwark, Woldemar v. Seidlitz), ja man hat vielfach die Sachlage so gesehen, „daß sich eine Anzahl von Direktoren, wie Bode, Lichtwark und andere, deren Organ der Pan ist, zusammengethan haben, eine neue deutsche Kunstbewegung hervorzurufen" (1898). Was hier betont werden muß, ist, daß die Zeitschrift „Pan" [39] — begründet 1894, 1. Jahrgang 1895/96 — die erste [40]), wenn auch exklusive offizielle Sammelstelle für Jugendstilornamentiker war, daß sich hier schon 1895/96 zum ersten Mal J. Diez, O. Eckmann, Fidus, Th. Th. Heine, Hirzel, v. Hofmann, W. Leistikow, Rich. Müller, H. Obrist, C. Strathmann und E. R. Weiss zusammenfanden, zu denen dann noch F. Erler, Pankok, H. Vogeler und A. Endell (1896/97), M. v. Brauchitsch, Rich. Grimm (1897) und Christ. Wild (seit 1898) hinzukamen. Im Jahre 1894 gründete auch Albert Langen seinen Verlag und im Jahre 1894 verlegte der Schweizer Hermann Obrist sein Atelier für Kunststickerei von Florenz nach München.

In weit stärkerem Maße häufen sich im Jahre 1897 Ereignisse, die das mehr offizielle und geschlossene, nicht gut mehr zu übersehende Hervortreten der neuen Richtung bezeichnen. Offenbar erst von unserem Stand-

[38]) In mancher Hinsicht eine Erbin des Pan wurde die seit Oktober 1899 erscheinende, 1902 eingegangene Monatsschrift Die Insel (Berlin und Leipzig), ebenfalls bei Drugulin gedruckt und ebenfalls von O. J. Bierbaum (neben ihm A. W. Heymel und R. A. Schröder) mitherausgegeben.

[39]) Und nicht etwa — wie oft fälschlich angegeben wird — erst die jüngere „Jugend" (seit Januar 1896) oder gar die Münchener Kleinkunstausstellung von 1897.

[40]) Von „Amsler und Ruthardts Wochenberichten" (1893—95), die Grautoff (Mod. Buchk. in Deutschl.) als erste der Zeitschriften neuen Stiles nennt, wurde hier als von einem mehr kaufmännisch-privaten Unternehmen abgesehen.

punkte aus läßt sich die moderne Bewegung deutlich bis zum Jahre 1894 zurückverfolgen; für den Blick jener Jahre aber überflutete die Breite des Historismus, der, auch als der neue Stil mehr und mehr erstarkte, neben ihm im Kunstgewerbe und am längsten in der Architektur weiterbestand, die frühen verstreuten Ansätze, und fast durchweg hat jene Zeit erst das Jahr 1897 für den Beginn der modernen Bewegung in Anspruch genommen, für den ihr namentlich ein heute vergessenes Ereignis dieses Jahres als Markstein galt, das ist die Kleinkunstausstellung im Rahmen der VII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalaste zu München im Sommer 1897. Zum ersten Mal führte hier eine größere Gruppe von (rund geschätzt 30) deutschen, in erster Linie Münchener Künstlern gemeinsam einem breiteren Publikum kunstgewerbliches Gerät einheitlich „modernen" Stiles vor Augen. Daneben aber war es ein anderer Umstand, der diese Ausstellung als Markstein für einen grundlegenden Umschwung erscheinen ließ: Zum ersten Mal (wie man wenigstens behauptete und meinte [41])) präsentierte sich hier (und gleichzeitig in Dresden, vgl. unten) nach dem Vorbild Pariser Salons das Kunsthandwerk auf einer Ausstellung gemeinsam mit der freien Kunst, Symbol für eine neue Gleichberechtigung der angewandten Künste, wenn auch 1897 in München der „Kleinkunst" nicht mehr als zwei kleine, entlegene Zimmer im Glaspalast — „die Kinderstuben der modernen dekorativen Kunst", wie sie Ernst Zimmermann 1897 einmal nannte — und nicht ohne vorherige erbitterte Kämpfe zur Verfügung waren. Dieser Kampf des Kunsthandwerks namentlich mit der im 19. Jahrhundert absolut dominierenden Staffeleibildermalerei um Gleichberechtigung (zusammenhängend mit der Idee einer neuen antinaturalistischen, monumentalen und weihevollen Einheit der Künste, eines Gesamtkunstwerks [42])) geht Hand in Hand mit dem Übergang der Künstler zum Kunsthandwerk, der diesem natürlich eine ganz andere Position gab. Unter denen, die 1897 in München die Abteilung Kleinkunst schufen, waren u. a. P. Behrens, v. Berlepsch, Eckmann, F. Erler, Th. Th. Heine, Leistikow, B. Pankok, R. Riemerschmid, Schmuz-Baudiß und Strathmann Maler [43]), Koepping Radierer und Obrist und Endell Bildhauer. Es war kein als sozial untergeordnet empfundener Stand, der in die Räume der hohen Kunst einzudringen vermochte, sondern der alte, an diesem Ort längst heimische und seit jeher „salonfähige" Künstlerkreis, der lediglich sein Betätigungsfeld gewechselt hatte. Der Grund zu dieser Hinwendung der freien Künstler zu handwerklich-nutzvoller Betätigung liegt einmal in den im Lauf des Jahrhunderts unhaltbar gewordenen Zuständen im Malereibetrieb,

[41]) tatsächlich schon 1894 auf der Berliner Kunstausstellung und auf der Münchener Jahresausstellung.

[42]) Vgl. Fidus, Tempel-Kunst, D. K. u. D. Bd. 1, die Entwürfe Franz Metzners (Einheit von Skulptur und Architektur), Peter Behrens' bühnenreformatorische Ideen und Schriften (um 1900, Stilbühne!) u. a., auch die bekannten gleichlaufenden Bestrebungen in den anderen Künsten.

[43]) Von der Malerei zum Kunsthandwerk kamen auch: B. Paul, Schultze-Naumburg, van de Velde. Neben denen, die wie Eckmann vollständig umsattelten, betätigten sich in diesen Jahren eine ganze Reihe Maler mehr nebenher kunstgewerblich, so u. a. v. Hofmann, Leistikow, H. Vogeler.

im Künstlerelend, wie es aus der gedankenlosen, völlig in der Luft hängenden, nicht für den Bedarf, sondern für Ausstellungen produzierenden wilden Bildermalerei folgte [44]), er liegt zum anderen darin, daß man schon auf dem Felde der Malerei zur Ornamentalität gelangt war. Vor allem aber handelte es sich um ein inneres, historisches Bedürfnis: Dem Historismus endlich zu entgehen, mußte das Kunstgewerbe sich wenigstens für wenige Jahre von der Bevormundung durch die Architektur freimachen, mußten vom konventionellen Zunftbetrieb unbelastete Außenseiter revolutionierend eingreifen. Der neue Kunstgewerbestil stammt zum guten Teil von Malern, das neue Kunstgewerbe ist zum guten Teil Künstlerhandwerk, und daraus erklärt sich teilweise sein formales Gesicht, die unsachlich-spielerische Überbetonung des Ornamentalen, der Jugendstil.

Die parallele Dresdener Internationale Kunstausstellung im Sommer 1897 ist insofern mit der Münchener gleichbedeutend, als hier wie dort im Rahmen einer Kunstausstellung zum ersten Male Zimmereinrichtungen neuen Stiles gezeigt wurden. Hatte aber in München die in zwei bescheidenen Zimmern eng zusammengepferchte Abteilung Kleinkunst durch sehr beschränkte Mittel einen fast hausbackenen Charakter, waren die Aussteller überwiegend Münchener, so ging durch die Dresdener Schau ein opulent-internationaler Zug. Die beiden (von Jul. Gräbner angegebenen) deutschen Einrichtungen verschwanden in dem Aufsehen, das Van de Velde und die Brüsseler hervorriefen. Auf diese besondere, die Einfuhr des belgischen Stiles betreffende Bedeutung dieser Dresdener Internationalen Ausstellung soll an anderer Stelle eingegangen werden.

Das Jahr 1895 hatte den „Pan", das Jahr 1896 die „Jugend" und ein paar Monate später den „Simplicissimus" erscheinen sehen. Diese Organe brachten im großen und ganzen (der Pan mit Ausnahmen) den neuen Stil in gewissermaßen originaler, in angewandter Form, in der Gestalt von Buchschmuck. Im Jahre 1897 trat eine Reihe Fachblätter auf, denen das neue Kunstgewerbe mehr Objekt war. Es ist bezeichnend für den Stand seiner Entwicklung zu diesem Zeitpunkt, daß es bereits damals mehrere Spezialorgane zu speisen vermochte, wenn diese auch anfangs gezwungen waren, recht wahllos alles irgendwie Neue zu publizieren [45]). Im Jahre 1897 erließ der Darmstädter Verleger Alexander Koch, der schon seit 1890 die Illustrirte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration [46]) herausgab, im Augustheft dieses Blattes [47]) seinen bekannten „Aufruf an die deutschen Künstler und Kunstfreunde!", der bezeichnenderweise von den Künstlern kunstgewerbliche Entwürfe *modernen* Stiles fordert, und noch im Oktober dieses Jahres kam das erste Heft seiner neuen Monatsschrift

[44]) Die Reaktion hiergegen hängt auch mit dem Japanismus zusammen. Vgl. den von dem japanischen Ästhetiker Tsuneyoshi Tsudzumi (Die Kunst Japans, Lpzg. 1929) als Grundbegriff ostasiatischer Kunst aufgestellten tiefen Begriff einer „Rahmenlosigkeit" zwischen Kunstwerk und Leben.

[45]) Für den Historiker hat das natürlich den Vorteil, daß er die gesamte nur einigermaßen bedeutsame Produktion jener Jahre in den Zeitschriften publiziert findet. Den besseren Arbeiten begegnet man immer wieder.

[46]) Seit Jg. 13 (1902) Mitherausgeber H. van de Velde-Berlin.

[47]) Bd. 8.

„Deutsche Kunst und Dekoration" heraus. Sie stellte bewußt das deutsche Gegenstück des Londoner Studio dar und zog ausschließlich das junge antihistoristisch-moderne Künstlergewerbe und zwar (in betont nationaler Gesinnung) überwiegend die deutsche Produktion heran. Sie ist so zum Zentralorgan der spezifisch deutschen, wesentlich pflanzenornamental gerichteten modernen Bewegung geworden [48]). Dazu im Gegensatz war die Richtung der ebenfalls 1897 gegründeten, von H. Bruckmann und J. Meier-Graefe herausgegebenen Münchener „Dekorativen Kunst" [49]) modern-international, und namentlich die Propagierung des neuen belgischen Stiles ließ sie zu einem bedeutenden Faktor der abstrakten Richtung, der Idee der „reinen Linie" werden. Von sonstigen in diesem Zusammenhang wichtigen Zeitschriftenneugründungen des Jahres 1897 ist zu nennen die von F. v. Zobeltitz herausgegebene Zeitschrift für Bücherfreunde, Bielefeld und Leipzig, von den nicht minder bezeichnenden Modernisierungen älterer Organe jene der seit 1852 bestehenden „Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München" im 47. Jahre (1897/98) zu „Kunst und Handwerk". Selbstverständlich verschrieben sich die älteren, traditionsgebundeneren Kunstgewerbezeitschriften nicht mit der gleichen radikalen Ausschließlichkeit dem neuen Stil wie die auf seinem Erscheinen beruhenden Neugründungen, und etwa „Kunst und Handwerk" hat neben der neuen vor allem die Münchener historische Richtung weiter gepflegt. Auch das als Quelle wichtige, seit 1885 erscheinende Leipziger „Kunstgewerbeblatt" [50]) hat sich zunächst der neuen Bewegung gegenüber sehr abwartend und neutral verhalten. In diesen Zusammenhang gehören ebenfalls die neuen österreichischen Organe, deren Gründungsdatum die Verspätung der Wiener Bewegung anzeigt. Im Januar 1898 erschien das erste Heft des „Ver Sacrum" [51]), des Organs der Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession), das mit den Arbeiten der Jos. Hoffmann, Gust. Klimt, Kolo Moser, Alfr. Roller u. a. die spezifisch wienerisch-snobistische Richtung der modernen Bewegung vertrat. In das gleiche Jahr fällt auch die Verjüngung der Mitteilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu „Kunst und Kunsthandwerk" [52]) durch den neuen Museumsleiter Arthur v. Scala.

Mit diesen beiden neuen Wiener Zeitschriften „Ver Sacrum" und „Kunst und Kunsthandwerk" sind bereits die beiden Hauptträger (näm-

---

[48]) Naturgemäß ist die Darmstädter Zeitschrift vor allem für die wichtige Darmstädter Bewegung (seit 1899) die authentische Quelle.

[49]) Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst. Seit 1899 französ. Ausgabe: L'Art Décoratif, Paris. Seit 1899 auch erscheint die alte (1885 gegründete) Bruckmannsche Kunst für Alle gemeinsam mit der Dekorativen Kunst unter dem Titel: Die Kunst, Monatsschrift für freie und angewandte Kunst, München, F. Bruckmann. Seit 1900 (Bd. 6) ist H. Bruckmann Alleinherausgeber der D. K.

[50]) Leipz. E. A. Seemann. Jg. 1 der N. F. 1889/90. Herausgegeben von A. Pabst, später von K. Hoffacker. Es hat mit der 1866 gegründeten Seemannschen Zeitschrift für bildende Kunst das Beiblatt Kunstchronik (N. F. Jg. 1: 1889/90) gemeinsam.

[51]) Wien, Gerlach & Schenk, später E. A. Seemann, Leipzig.

[52]) Monatsschrift des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie, herausgegeben und redigirt von A. v. Scala, Verl. Artaria u. Co. Wien.

lich Secession und Österreichisches Museum unter v. Scala) der modernen kunstgewerblichen Revolution in Wien [53]) und ihres neuen „secessionistischen" Stiles genannt, die deshalb an dieser Stelle Erwähnung finden sollen, weil ihr im Vergleich mit der seit 1894 sich vorbereitenden deutschen Bewegung verspätetes und darum abruptes Auftreten wiederum in das Jahr 1897 fällt. In diesem Jahre bildete sich die Wiener Secession, unter deren Mitgliedern sich besonders die Otto Wagnerschule (J. Hoffmann, K. Moser, J. M. Olbrich, A. Roller u. a.) im neuen Kunstgewerbe einen Namen machte, und aus deren Kreis sich auch der Lehrkörper der reformierten Wiener Kunstgewerbeschule teilweise rekrutierte (Direktor: F. v. Myrbach Secessionist, außerdem hier als Lehrer: J. Hoffmann, K. Moser, A. Roller u. a.). Der andere Anstoß zur kunstgewerblichen Revolution ging in Wien von A. v. Scala aus, der 1897 die Leitung des Museums für Kunst und Industrie übernahm, und mit dem die berühmte Reihe seiner historisch gesinnten Leiter (v. Eitelberger, Jak. v. Falke, B. Bucher) abbricht. Im Gegensatz zur deutschen Stilrevolution, die im ganzen ohne große offizielle Kämpfe abging, hat gerade die reformatorische Arbeit von Scalas in Wien viel Staub aufgewirbelt und erbitterten Streit nach sich gezogen. Sein in der Tat etwas gewaltsames, ja im Prinzip historistisches Vorgehen, englische Möbel (Chippendale, Sheraton u. a.) zunächst einmal von den Wiener Kunsthandwerkern getreu kopieren zu lassen, um durch diese künstliche Aufpfropfung eines vorbildlich Fremden eine eigene neue Bewegung in Gang zu bringen, führte zu Protest und Angriff des Wiener Kunstgewerbevereins, zum rigorosen Bruch des Museums mit dem Verein, zur Niederlegung seines Protektorats über beide Institute durch den gegen v. Scala eingenommenen Erzherzog Rainer und doch endlich (1898/99) zum Siege des Museumsleiters. Einen analogen Fall im kleinen darf man vielleicht im Austritt Gabriel Seidls aus der Redaktionskommission der Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbevereins in München im Jahre 1897 anläßlich des Eindringens der neuen Richtung sehen. Die außerordentlich starke aktive Mitbeteiligung der Theoretiker, insbesondere der Museumsleiter, an der lebendigen künstlerischen Entwicklung ihrer Tage, wie sie sich in Wien in dem gewaltsamen Eingreifen Arthur v. Scalas manifestiert, ist typisch für jene Jahre und hat in Deutschland ihre Parallele in der Wirksamkeit Bodes, von Seidlitz', Lichtwarks und Brinckmanns für die junge Bewegung.

So ist auch — und damit seien die Hinweise auf alle jene entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Geschehnisse des Jahres 1897 beschlossen — der Beginn der modernen kunstgewerblichen Bewegung und ihres Jugendstils in Krefeld, das an dieser Bewegung mit an erster Stelle teilnahm, seit der Eröffnung des Kaiser Wilhelm-Museums 1897 und der Herberufung seines ersten Direktors Friedrich Deneken aus Hamburg, des bisherigen Assistenten Justus Brinckmanns, zu datieren.

---

[53]) Unter den zahllosen diesbezüglichen Zeitschriftennotizen und -aufsätzen ist der Artikel von Franz Servaes, Aus Wien, Die Rheinlande, Bd. 4, 1902, erwähnenswert. Eine knappe Zusammenfassung bei Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, 2. Teil: 1848—1900, Leipz. 1903.

Der frühe Tod Otto Eckmanns im Jahre 1902 symbolisiert das Ende der ersten Phase der kunstgewerblichen Bewegung und ihres Stils, des Jugendstils und hat es sicherlich zum nicht ganz geringen Teile mitbewirkt. Es war ein hartes Jahr für die junge Bewegung. Es starben wie Eckmann der ältere Tiffany und der deutsche Kunstglaser Karl Engelbrecht in Hamburg, dem der Jugendstil so viel verdankt und in Berlin durch Selbstmord der jüngste der soeben in die Brüche gegangenen Darmstädter Künstlerkolonie, der Innenarchitekt Patriz Huber. Selbstverständlich hörte der Jugendstil nicht mit einem Schlage 1902 auf. Er lebte weiter und verebbte nur allmählich in den drittrangigen Arbeiten derer, die ihn seit jeher aus zweiter Hand lediglich übernommen hatten, in den Händen der Industriellen und der kleinen Handwerker. Aber es war ein Verebben. Die schöpferische Quelle stockte, indem von den wirklich produktiven Führern einige starben und der große Rest neue Richtungen einschlug. Gerade um 1902 verdichtet sich etwas Neues, eine sachliche ausgesprochene Reaktion gegen den Jugendstil zur Greifbarkeit (so erscheint gerade 1902 das für den Beginn dieser Reaktionsbewegung bezeichnende und wichtige Buch von Hermann Muthesius „Stilarchitektur und Baukunst").

Das zeitliche Volumen der Erscheinung Jugendstil (1894—1902) füllt noch kein Jahrzehnt. Trotzdem kann der historische Inhalt dieser wenigen Jahre hier nicht nach allen Seiten hin ausgeschöpft werden, da er ein unendlich buntes und zu verwirrend reiches Mosaik darstellt; vielmehr soll nun durch ihn unter einem einzigen Gesichtspunkt, der ausgewählt und beibehalten werden muß, ein entwicklungsgeschichtlicher Schnitt gelegt werden. Der Jugendstil mag hier als ein Zwischenglied, das im Kunstgewerbe und auch in der Architektur den Historismus direkt mit den Ansätzen jenes Stiles verbindet, der erst viel später (seit auch die Malerei nach ihrem zeitraubenden Umweg über den Expressionismus in die gleiche Bahn einbog) seinen endgültigen Namen „Neue Sachlichkeit" fand (1925), betrachtet werden. Es ist das ein Gesichtspunkt, der darum heute wohl der aktuellste ist, weil augenblicklich gerade im Zusammenhang mit einer Erschöpfung der sachlichen Gesinnung unter den Künstlern leise bewußte und unbewußte Anknüpfungen an den Jugendstil als an ihre Vorstufe stattfinden und aus dem gleichen Grunde heute überhaupt wieder das Thema Jugendstil allerorten aufsteigt.

Wie bereits angedeutet werden mußte, zerfällt der Jugendstil in zwei große Richtungen, die er selber schon unterschied und mit der Benennung „floral" und „linear" oder „abstrakt" charakterisierte. Daß von einer *bewußten* Scheidung in diese beiden Lager erst um 1900, in der Spätzeit des Stils, die Rede sein kann, weist schon darauf hin, daß nicht von vorneherein beide Richtungen nebeneinander herliefen. Der pflanzlich-naturalistische Jugendstil ist in Deutschland die ältere, zunächst alleinige, originale und wohl auch seinem Wesen nach die eigentlich deutsche Erscheinung [54]).

[54]) Gelegentlich des Todes Otto Eckmanns 1902 schrieb van de Velde von ihm, „einem seiner heißesten Gegner" den bezeichnenden Satz: „Mit Eckmann erlischt vielleicht endgültig die Sentimentalität in der Ornamentik." H. van de Velde, Zum Tode Otto Eckmann's, Z. f. I.-D. Jg. XIII (1902) Augustheft.

Die abstrakte Richtung ist im wesentlichen belgischer Import und kommt erst 1897 hinzu. Über dies tatsächliche zeitliche Verhältnis der beiden Richtungen hinaus ist auch entwicklungslogisch der florale Jugendstil die ältere Erscheinung. Gerade im Vergleich mit dem abstrakten „belgischen Stile" wird sein Zusammenhängen mit dem Historismus deutlich, erscheint er in mancher Hinsicht geradezu als dessen Ausläufer. Die abstrakte Richtung leitete hinüber zur ornamentlosen Sachlichkeit, zur „Form ohne Ornament" [55]). So verklammert gewissermaßen der Jugendstil in seiner doppelten Struktur Historismus und sachliche Gesinnung.

In seinem bekannten kleinen Buch „Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe" [56]) sagt Henry van de Velde von seiner Dresdener Ausstellung im Jahre 1897: „Diese Ausstellung wirkte in einem so starken Grade auf die deutschen Künstler, daß man von dieser Minute ab in Deutschland, *wo bisher niemand an eine Belebung des Kunsthandwerks gedacht hatte*, der Reihe nach alle diejenigen auftauchen sah, die heute der großen Schar angehören, die an der Neubelebung des Kunstgewerbes arbeiten. In einem Zeitraum von weniger als drei Jahren sind O. Eckmann, Obrist, Peter Behrens, Riemerschmidt, Bruno Paul, Panckok u. a. aus Künstlern, die sie bisher waren, zu Kunsthandwerkern geworden." Diese Darstellung des Führers der abstrakten Richtung ist nichts anderes als eine bewußte Verfälschung der historischen Sachlage, denn daß, um nur ein Faktum herauszugreifen, gleichzeitig mit seinem Dresdener Debüt in Deutschland u. a. die Künstler, die er aufzählt (ausgenommen B. Paul) im Münchener Glaspalast kunstgewerbliches Gerät neuen (pflanzenornamentalen) Stiles zeigten, ist ihm selbstverständlich bekannt gewesen [57]). Sie entspringt einer gehässigen Eitelkeit und einer fast krankhaften Selbstüberschätzung des Belgiers, dessen seltene Klugheit und dessen große Bedeutung für die deutsche Entwicklung gewiß niemand anzweifeln wird. Die ganz subjektive Selbstverherrlichung van de Veldes scheint übrigens nicht ohne üble Folgen zu bleiben, indem heute der 70jährige oft quasi als Begründer des modernen Stiles in Deutschland, als Schöpfer des Jugendstils gefeiert wird [58]), eine völlig schiefe Vorstellung vom Gang der modernen

---

[55]) Die Form ohne Ornament, Werkbundausstellung 1924, Bücher der Form, Bd. 1, Stuttgart, Berlin u. Leipzig 1925. Der ausgezeichnet erfundene Buchtitel hat sich leider nicht als Schlagwort eingebürgert wie der Name der gleichzeitigen Mannheimer Malereiausstellung.

[56]) Neue Ausgabe, Berlin o. J. (1. Aufl. wohl 1901).

[57]) Die historischen Darstellungen van de Veldes, der übrigens gefährlicherweise seinen Willen zu historischer Objektivität und Genauigkeit dauernd unterstreicht, sind als Quelle mit größter Vorsicht zu benutzen. Vgl. zu der „Renaissance im Kunstgewerbe" den deutschen Protest und die wichtige Richtigstellung in D. K. Bd. 8 (1901) S. 376.

[58]) „was Henry van de Velde um 1900 vorschlug, der zuerst die früher beliebten historischen Stilarten durch neue Formen verdrängte . . ." oder gar „Er ist es, der die neue (und später durch mißverstandene Nachahmungen (?) so diskreditierte) Ornamentik des ‚Jugendstils' geschaffen hat." Aus nicht näher zu zitierenden Zeitungsartikeln der jüngsten Zeit. Die Wirkung der falschen Darstellung van de Veldes aber auch bei G. A. Platz, Wohnräume der Gegenwart, Berlin 1933 oder bei G. Pauli, Das neunzehnte Jahrhundert, in G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin u. Leipzig 1934.

Bewegung, die auch darauf zurückzuführen ist, daß heute fast allgemein über das nackte Datengerüst dieser Bewegung die merkwürdigste Unklarheit herrscht. Wie es überhaupt möglich ist, daß dem Antwerpener kurzerhand eine Rolle zugeschrieben wird, die ihm schon zeitlich gar nicht zukommen kann, wird verständlich, wenn man beispielsweise in zwei verbreiteten großen Kunstgeschichten [59]) die Angabe findet, er sei als „junger Mensch" nach Berlin gekommen und 1892 nach Weimar berufen worden (Übersiedelung Brüssel-Berlin 1900, Ruf Weimar 1901 [60])). In Wirklichkeit berührte der abstrakte belgische Stil 1897 die deutsche Bewegung erst mitten in ihrem Verlauf.

Der (wie er zur Unterscheidung vom Historismus meist kurz genannt wurde) „neue Stil" im Kunstgewerbe, der in Deutschland rund 1894 gewiß nicht ohne mannigfaltige Anregungen vom Auslande her, aber sicherlich ohne daß seine deutschen Schöpfer etwas von der Existenz Henry van de Veldes wußten, in ersten Ansätzen auftaucht, greift in den ersten Jahren fast durchweg [61]) und ganz instinktiv zur lebenden Pflanze als zur üblichen motivischen Stütze in der Leere, in die man sich mit der radikalen Aufgabe der Methode des Historisierens wagte.

Eine sehr wesentliche Voraussetzung zu dieser Revolution gegen den Historismus ist darin zu erblicken, daß man ihn seiner Zeit anders und fraglos oberflächlicher sah, als wir ihn heute sehen. Wir erkennen nicht allein im Prinzip des Historisierens selber eine Art originalen Stilwillens, sondern entdecken zudem durch das als nicht wesentlich empfundene, entlehnte historische Ornamentkleid hindurch manches Eigengewachsene jener Zeit. Sie selber aber sah nichts weiter als das übernommen-Fremde, sie nahm das entlehnte historische Ornamentkleid für den Kern und glaubte tatsächlich, keinen eigenen Stil zu besitzen. Der Kampf gegen den Historismus um einen eigenen Stil bedeutet eine Überschätzung des Ornaments, die sich folgerichtig in der Stilneubildung auswirkte. Sie ging wiederum vom (Flächen-) Ornament aus. Gerade die erste noch unmittelbar mit dem Historismus verknüpfte Phase des neuen Stiles, der pflanzenornamentale Jugendstil, erscheint, indem er seinem (wenn auch neuen) Ornament noch eine tragende, stilbildende Rolle zuweist, und in seinem daraus folgenden formalen Ornamentreichtum als Ausläufer des Historismus.

---

[59]) Woermann a. a. O. (1922) und Lübke-Haack a. a. O. (1925).

[60]) Vgl. Karl Ernst Osthaus, Van de Velde, Hagen i. W. 1920 (Die neue Baukunst: Bd. 1).

[61]) Auch die Arbeiten (namentlich die Flächenarbeiten) H. Obrists und des von diesem beeinflußten und stilistisch engverwandten A. Endell, der sich ganz im Sinne van de Veldes (aber wohl unbeeinflußt von ihm) theoretisch äußerte und „Formen" verlangte, „die nichts bedeuten und nichts darstellen und an nichts erinnern" (1898 a. a. O.) — „Denn formale Gebilde sind das Ziel aller dekorativen Kunst, nicht aber stilisirte Pflanzen und Tiere" (1897/98 a. a. O.) — gehören durchaus in diese genuine pflanzenornamentale Gruppe. Wenn sich bei ihnen auch oft ein wirklich existierendes natürliches Vorbild nicht ausfindig machen läßt, so schlägt doch ihre phantasievoll an Organischem gebildete, blühend vegetative, atektonische und völlig unbelgische Ornamentik zumindest was das „an nichts erinnern" anlangt, den theoretischen Forderungen Endells direkt ins Gesicht.

Den Anstoß zur Stilrevolution aber gab das einer Erleuchtung gleich hereinbrechende Erkennen der organischen Einheit einer Zeit und ihrer Formen. Es wurde einem nun erst bewußt, daß die alten Formen, die man benutzte, dem Boden einer bestimmten Zeit natürlich entwachsen, daß sie einmal zeitgemäß und nun längst tot waren und sich nicht entwurzeln und vor allem nicht in die gründlich veränderte Gegenwart verpflanzen ließen. Der Ruf nach einem eigenen zeitgemäßen Stil wurde laut. Die Vergangenheit lehrte nicht mehr ihre Formen, sondern ihr gesundes Verhältnis zu ihnen. „Wenn einer der großen Alten heute zurückkäme, er würde der Jüngsten einer sein" formulierte S. Bing 1898 und „Der Zeit ihre Kunst" schrieb die Wiener Secession auf ihr Gebäude. In dieser Idee, nach dem Muster der unbewußt gewachsenen historischen Stile einen eigenen Stil bewußt zu schaffen, in dem Bedürfnis, der Reihe der historischen Stile den eigenen hinzuzufügen, steckt noch viel Historismus. — Das Grundprinzip der neuen Richtung, das einzige, das radikal realisiert wurde, wurde das ängstliche Meiden jeder historisch-zeitfremden Form, wurde der Ersatz der historisierenden durch eine neue Ornamentik.

Den Jugendstil begleitet ein ganzer Komplex theoretischer Forderungen, deren Inhalte eng ineinander verzahnt sind. Sie stellen im großen und ganzen eine Reaktionserscheinung gegen die Verkommenheit der künstlerischen Gesinnung des Historismus dar. Ausgenommen das Prinzip der Aufgabe des Historisierens zu Gunsten eigener Formen können nun diese Forderungen der Zweckmäßigkeit [62]), der Einfachheit und offenen Ehrlichkeit der Konstruktion, der Materialehrlichkeit (sie geht Hand in Hand mit einer Neigung zu geringwertigen Stoffen [63]); gerade im großsprecherischen Surrogatwesen hatte sich der Historismus hervorgetan), der Materialgerechtigkeit [64]), der Demokratisierung („Volkskunst" [65])) und Nationalisierung der Kunst u. s. f. nicht etwa zu einer Rehabilitierung des Jugendstils dienen. Denn dieser nicht zufällig so modern anmutende Prinzipienkomplex ist im ganzen genommen [66]) nicht durch den Jugendstil, wenigstens was seine ältere florale Phase betrifft realisiert worden, sondern begleitet ziemlich beziehungslos die praktische Produktion, die ihm in den meisten

---

[62]) „Man stellt unter den Grundsätzen des heutigen Kunstgewerbes mit Recht den Zweck voran" (P. Jessen 1898) oder: „Der Schmuck darf dem Nutzen nicht schaden." (! Ein Satz G. Lemmens, des bekannten belgischen abstrakten Ornamentikers von 1898).

[63]) Dafür bezeichnend die Verdrängung des Porzellans durch Fayence.

[64]) Ein Teil dieser Prinzipien knüpft bewußt bei Gottfried Semper an. Übrigens war der Nestor der Münchener Bewegung, H. E. v. Berlepsch in Zürich Schüler von Semper.

[65]) Dieser Begriff umfaßt zwei Ideen: einmal die der Verbilligung und Zugänglichmachung einer neuen Bedarfskunst und zum andern die der Erhaltung und Pflege einer volkstümlichen Kunstbetätigung etwa in Gestalt der Bauernkunst oder des Dilettantismus (Hamburg: Schwindrazheim, Lichtwark). In beiden Fällen ist das Ziel die Erweckung einer neuen allgemeinen künstlerischen Kultur von unten herauf.

[66]) Natürlich mit Ausnahmen, z. B. in der Materialehrlichkeit. — Die frühe pflanzliche Jugendstil-Keramik des seit 1896 töpfernden Münchener Malers Theo Schmuz-Baudiss darf wohl als eines der prachtvollsten Beispiele für materialgerechte Gestaltung gelten.

Fällen geradezu Hohn spricht: Der frühe florale Jugendstil kommt in der Praxis aus der unsachlichen Gesinnung des Historismus noch kaum heraus. Mit den neuen Prinzipien hat stärker erst die jüngere abstrakte Richtung und radikal der um 1902 sie ablösende sachliche Stil Ernst gemacht. Darum und weil sie überdies für die Flächenproduktion besonders belanglos sind, genügt es, hier lediglich auf sie hinzuweisen.

Daß der pflanzenornamentale Jugendstil das neue Ziel ernsthafter, disziplinierter, ehrlicher Gestaltung nicht zu verwirklichen vermochte und es übrigens ernsthaft auch garnicht darauf anlegte, hängt auf das innigste damit zusammen, daß er wesentlich von Künstlern, von Malern geschaffen wurde. Es ergibt sich die paradoxe Situation, daß die Loslösung von der Architektur, die mit der Bildung des neuen Kunstgewerbestiles Hand in Hand geht (und bewußt gefordert wird), zunächst eine Fortsetzung der Unsachlichkeit zur Folge hat, und daß erst, indem um 1900 die neuen Kunstgewerbler zu Architekten werden und die Architektur wieder wie im Historismus die Oberhand gewinnt, die historistisch-unsachliche Gesinnung überwunden wird. Man wird heute dem Titel „angewandte Kunst", wie sich das neue Kunstgewerbe aus Prestigegründen am liebsten nennen hörte, ruhig den negativen Sinn geben, den ihm die neue sachliche Richtung um 1902 gab, die nicht ohne Witz eine „abgewandte" Kunst, d. h. die Ausschaltung jedes künstlerisch-spielerischen ornamentbetonenden Faktors, die reine „Werkform" verlangte. Daß insbesondere Maler die Neubildung des Stiles in die Hand nahmen, hatte die zweite Folge, daß sie fast allgemein in der Fläche begann. „Mit größter Vorliebe, ja man kann zur Zeit noch sagen fast ausschließlich, widmen sich die Anhänger der modernen Kunstrichtung der Flächen-Dekoration" (1898 [67])). Die zeitlich, qualitativ und quantitativ führende Stellung des Flächenornaments im Jugendstil ist nicht ohne Wirkung auf die nichtflächige Produktion geblieben. Die zahllosen um 1900 entstandenen berüchtigten Miethausfronten im Jugendstil etwa sind nichts anderes als übertragene Buch- und Flächenornamentik, wie man sie den Zeitschriften und der unübersehbaren Masse von Vorlagewerken entnahm. Man gestaltete den Raum nicht neu, sondern klebte die ins Relief übersetzte neue pflanzliche Flächenornamentik auf die Oberflächen.

Vom Historismus her gesehen, haben die „neuen Formen", die oft aus nicht mehr als ein paar lockeren Tuschpinselschwüngen bestehen, etwas anmaßend Armseliges. „Muthet man mir zu, etwas besonders Geniales in den neuartigen Klexereien à la kleinem Moritz aus den Fliegenden Blättern zu finden, mit denen Leistikow und Strathmann und Doudelet die Literarischen Beiträge illustriert haben?" begrüßt Hans Schliepmann 1895 die neue Buchornamentik des Pan [68]). Doch wird gerade von dieser oft verblüffend dilettantischen Genügsamkeit der ornamentalen Erfindung aus, wie sie sich etwa in dem ganz ursprünglich und primitiv aus dem einfachen fließenden Pinselzug folgenden Grundmotiv des Jugendstils, der „Nudellinie" zeigt, die schöpferische Leistung, wird der schöpferische Mut deutlich, der das seit

[67]) Max Metzger in der Z. f. I.-D.
[68]) Besprechung des Pan, Z. f. I.-D. Bd. 6 (1895) Septemberheft.

Jahrzehnten gefestigte und akademisch-zünftig betriebene komplizierte Regelwesen des Historismus radikal aufzugeben wagte und in wenigen Jahren durch einen aus dem Nichts geschaffenen neuen einheitlichen Ornamentstil ersetzte.

Ernst Michalski[69]) hat einen Einfluß mykenischer Kunst auf den floralen Jugendstil angenommen. Obwohl tatsächlich die motivische und stilistische Kongruenz[70]) oft bis zur Möglichkeit einer Verwechslung geht, dürfte diese Annahme verfehlt sein, schon darum, weil es sich um eine Form des Historisierens handeln würde[71]). Dagegen haben, wie auch schon Michalski vermutete, Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur"[72]), die mit ihren Quallen, Algen, Polypen, Kraken, Korallen u. s. w. ein mit dem kretischen teilweise sich deckendes Motivreich erschlossen und die ja u. a. auch als Vorbilder für „das moderne, mächtig emporgeblühte Kunstgewerbe" gedacht waren, überliefertermaßen formale Anregungen gegeben[73]). Zum Beispiel ist von Karl Gross in Dresden bezeugt, daß er 1899 Motive daraus für Stuckaturen verwandte.

Die naturalistische Richtung wird nicht etwa von der abstrakten abgelöst, sondern besteht als zumindest gleichwertiger kräftiger Faktor bis zum Ende des Jugendstils neben ihr weiter und geht auch vielfach Mischungen mit ihr ein, die für den deutschen Jugendstil charakteristisch sind. Ja sie geht, indem sie die dem Jugendstil eigene schwungvoll gleitende ornamentale Bewegung abstößt, in realistisch vertiefter Form in den folgenden, im Ornamentalen geometrisierenden, im Bildlichen plakathaft breitflächigen Flächenstil ein[74]). Noch 1903 findet im Leipziger Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung „Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung"[75]) statt, deren Themastellung allerdings nicht gerade für einen guten Blick ihrer Veranstalter für die kommende Entwicklung zeugt.

Im Verlauf des deutsch-naturalistischen Jugendstils haben sich hie und da organisch aus diesem heraus und ohne belgischen Eingriff ansatzweise Umbildungen ins gegenstandslos-Ornamentale entwickelt, die ihre atektonisch-lebendige Herkunft nicht verleugnen und sich oft besser als das fremde und starre belgische Ornament mit Pflanzlichem verbanden. Da ist z. B. das Motiv eines an- und abschwellend ölig und fett gleitenden Ban-

---

[69]) a. a. O.

[70]) Allerdings eher bei dem Stil triefend-flüssiger Bewegung der ersten spätminoischen Zeit auf Kreta und auch schon den Kamaresvasen als bei dessen festländisch-mykenischen Ausläufern (Michalski weist hin auf Furtwängler-Löschcke, Mykenische Thongefäße, Berlin 1879 und Dies., Mykenische Vasen, Berlin 1886).

[71]) Zudem fehlen (was ausschlaggebend ist), soweit ich sehe, zeitgenössische literarische Hinweise, die bei der außergewöhnlichen selbstbeobachtenden historischen Bewußtheit der Zeit wie in allen anderen Fällen (vgl. Haeckel) sicherlich stattgefunden hätten.

[72]) Leipz. u. Wien 1899—1904.

[73]) „die anregende Wirkung ... macht sich in so weiten Kreisen der Kunsthandwerker fühlbar" (aus einer Rezension 1900).

[74]) Vgl. die Flächenarbeiten der 1900 gegr. „Steglitzer Werkstatt" (G. Belwe, F. H. Ehmcke, F. W. Kleukens, Helene Varges, Elfriede Wendtlandt u. a.).

[75]) Vgl. R. Graul, Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung, Leipzig 1904.

des, das wohl als erster Otto Eckmann aus dem natürlichen Bild der konzentrischen Wasserkringel entwickelte und dann ornamental losgelöst anwandte. Es tritt gern zu mehreren auf, einmal gemäß seiner Herleitung und zum anderen, weil zwei solcher konzentrisch sich schlängelnden Ringe den Raum zwischen sich automatisch wieder zu einem gleichartigen welligen Bande formen. Im Unterschied zu den belgischen Ornamentgebilden, die passiv und federnd „gebogen" erscheinen, scheint seine Masse noch in lebendigem Flusse zu sein.

Die Überzahl der kunstgewerblichen Flächenarbeiten jedoch, in denen seit den letzten 90er Jahren abstrakte Gebilde sich mit pflanzlichen verbinden oder allein auftreten, verrät offen eine andere Quelle: Das ist das neue abstrakte belgische Ornament, wie es für Deutschland in erster Linie Henry van de Velde und für die Fläche namentlich Georges Lemmen [76]) vertritt.

Das Einsetzen des belgischen Stilimports fällt in das gleiche Jahr, in dem zum ersten Mal gesammelt eine Schar deutscher Künstler kunstgewerbliches Gerät neuen Stiles vorführten. Parallel mit der Aufsehen erregenden Münchener Kleinkunstausstellung des Jahres 1897 erschienen in Dresden auf der Internationalen Kunstausstellung neben zwei deutschen fünf belgische Zimmereinrichtungen, an denen neben van de Velde (Möbel) Lemmen (Friese und Teppiche), der Pariser A. Besnard (dekorative Malereien) u. a. beteiligt waren [77]). Vier dieser Räume (der Ruheraum kam neu hinzu) hatte Dresden von dem Pariser Kunstgewerbehaus „L'Art Nouveau" [78]) übernommen, für dessen Eröffnung 1896 sie geschaffen waren. — Seit dieser Dresdener Ausstellung (anläßlich derer sich van de Velde schon damals vorübergehend in Deutschland aufhielt), seit 1897 also, konzentriert sich die Wirksamkeit van de Veldes auf Deutschland [79]). Noch vor seiner endgültigen Übersiedelung im Jahre 1900 folgen die Berliner innenarchitektonischen Arbeiten für Hermann Pächter und C. Herrmann, für Keller &

---

[76]) Lemmen, Brüssel (seit 1899 Paris) ursprünglich Portraitist. Vgl. u. a. seine Ausstattung des ersten Quartals der „Insel".

[77]) Vgl. u. a. P. Schumann, „Internationale Kunst-Ausstellung zu Dresden" im Jahre 1897, D. K. u. D. Bd. 1, H. van de Velde, Renaissance im Kunstgewerbe und K. E. Osthaus a. a. O.

[78]) Der Hamburger Siegfried Bing, ursprünglich in Paris Japankenner und -händler („Japanischer Formenschatz" 1888—1891) wandelt 1896 seinen Japanladen in „L'Art Nouveau" um. Zu seinen Künstlern zählen der Architekt Bonnier (der den Laden baut), van de Velde (den er gemeinsam mit Meier-Graefe entdeckt hatte), später quasi im Monopol G. de Feure u. a. Erwähnenswert ist, daß schon bei der Eröffnung von Deutschen der Berliner Koepping seine Gläser ausstellte. Ganz ähnlich wie der Name „Jugend" hat übrigens in Paris der Firmenname „L'Art Nouveau" späterhin als Deckmantel und Gattungsname für minderwertige Nachahmungen herhalten müssen. 1899 hat J. Meier-Graefe in Paris mit seiner „La Maison moderne" (van de Velde, Lemmen, Meunier, Minne, Dufrène u. a.) dem Unternehmen seines älteren Freundes Bing ein ähnliches folgen lassen. Beide Männer dürfen als Vermittler der modernen dekorativen Kunst im Auslande, insbesondere des belgischen Stiles (vgl. die Beteiligung Meier-Graefes am Pan u. an der Dekorativen Kunst) nicht unerwähnt bleiben.

[79]) Mit dem ihn übrigens auch Beziehungen verwandtschaftlicher Natur verbinden: Die Mutter seiner Frau war Deutsche.

Reiner und für Bruno und Paul Cassirer. 1898, was hier besonders erwähnenswert ist, die propagandistischen Flächenarbeiten für die damals von E. v. Bodenhausen und dem Grafen Douglas geleiteten Troponwerke. Wohl 1899 gründen Bodenhausen, Douglas und Curt Herrmann bei Brüssel die Werkstätten van de Velde & Co., G. m. b. H. und entsteht eine Berliner Niederlassung. Im gleichen Jahre tritt er mit einem Herrenzimmer erstmalig in München, in der Secession auf [80]) und hier wird der in Berlin bereits Modische bezeichnenderweise ob seiner Nüchternheit abgelehnt. Er befriedigt das Schmuckbedürfnis der Münchener nicht. 1900 endlich beauftragt Osthaus in Hagen, der, wie er in seiner Monographie mitteilt, durch die Dekorative Kunst auf ihn aufmerksam wurde, van de Velde mit der Ausgestaltung seines neuen Museumsbaues (der Folkwang voll. 1902), in Folge dessen die Werkstätten von dem alten Berliner Hohenzollern-Kunstgewerbehaus (H. Hirschwald. G. m. b. H.) übernommen werden und van de Velde selber Ende 1900 von Brüssel nach Berlin zieht. Die Berufung nach Weimar 1901 als Leiter eines Großherzoglichen Seminars für Kunstgewerbe (1902 eröffnet) bedeutet den Endpunkt der hier in Betracht kommenden Phase.

Für die bei S. Bing 1896 ausgestellten Möbel van de Veldes hatte E. de Goncourt das glückliche und oft zitierte Wort „yachting style" erfunden. Schon diese Bezeichnung weist in verblüffender Weise auf den Zusammenhang des van de Veldeschen mit dem heutigen neusachlichen Stile hin. Dieser federnd straffe, im Grunde ornamentfeindliche Stil van de Veldes hat sich aus andersgearteten Anfängen erst entwickelt, und es war nicht ohne Bedeutung, daß er erst in seiner abstrakten Vollendung die deutsche Entwicklung berührte. Wie in Deutschland die schöpferischen Vertreter des Jugendstils, deren Generation er angehört (Eckmann 1865, der Antwerpener 1863 geb.) ist van de Velde und sein Kreis von der Malerei her zum Kunsthandwerk gekommen. Als Maler ist er von Millet und van Gogh und von Manet und den französischen Impressionisten ausgegangen und verschrieb sich dann mit einigen Genossen aus dem Kreis der Brüsseler „XX", mit Finch, Lemmen, Rysselberghe dem Seuratschen Neoimpressionismus, der in ähnlicher Weise wie in Deutschland in der Malerei ein gewisser dekorativ-flächiger Symbolismus (Behrens, Eckmann), aber bereits logikbetonter, den folgenden Übergang zum Flächenornament anbahnte. Gegen diesen abstrakt-ornamentalen Zug des neoimpressionistischen Flächengefüges wirkte zunächst retardierend in Richtung des Pflanzenornaments der Umstand, daß England den belgischen Malern das Vorbild zur kunsthandwerklichen Betätigung gab. Zugegebenermaßen hat England den Anstoß zur kunstgewerblichen Bewegung in Belgien gegeben, wohl so (wenn man die sich widersprechenden Darstellungen gegeneinander ausspielt), daß in den ersten 90er Jahren A. Willy Finch, Belgier englischer Abstammung die englischen Reformideen und der Lütticher Architekt G. Serrurier-Bovy das eigentlich Formale aus London dem Brüsseler Kreis

[80]) Georg Fuchs, Angewandte Kunst in der Secession zu München 1899, D. K. u. D. Bd. 5.

vermittelte. Auf Serrurier, der gemäß der englischen Anregung noch stark ornamental und zwar pflanzenornamental befangen ist, folgen als eigentliche Führer des neuen belgischen Kunstgewerbes die ehemaligen Maler Finch, Lemmen, van Rysselberghe und van de Velde, der 1893 das erste Zeugnis seiner neuen Betätigung, einen Wandbehang ausstellte. Auch in den frühen Flächenarbeiten van de Veldes sind leichte pflanzenornamentale Erinnerungen an Stengel und Blüten unverkennbar.

Die Anfänge der belgischen Bewegung gleichen somit der deutschen. Der Hauptgrund zu der außerordentlich schnellen Umbildung ins sachlich-Tektonische ist wohl darin zu sehen, daß van de Velde im Gegensatz zu den Deutschen sehr rasch von der Fläche loskam. Schon 1896 hat er sein eigenes Haus vollendet. Übertrugen die Deutschen das in der Fläche gefundene Ornament auf die nichtflächige Produktion, so ergab sich für den Belgier schnell der umgekehrte Weg. Wenn er auch noch später Buchschmuck, Bucheinbände, Kacheln, Tapeten, Knüpfteppiche, schablonierte Wandfriese, Verglasungen u. a. entworfen hat, so spielen diese Flächenarbeiten doch in der Gesamtproduktion eine ganz untergeordnete Rolle und ist ihre Ornamentik von seinem eigentlichen Schaffensgebiet, dem Möbelbau bestimmt. Auch die Einwirkung auf die deutsche Flächenkunst ging nur zum Teil von seiner Flächenproduktion aus. Seine Möbelformen sind vielfach in die Fläche übertragen worden.

Van de Velde hat sich selber über das oberflächliche „Aufkleben" von Ornamenten geäußert [81]): „Dieses letztere ist mir eine oberflächliche Schönmacherei und etwas ganz besonders Verderbtes, das in letzter Minute mit einem Handgriff dem Gegenstand noch hinzugefügt wird, um geschickt die Fehlerhaftigkeit der Mache und die Schlechtigkeit des Materials zu verdecken" und nichts erfaßt besser das Wesen seines Möbelbaues als sein Satz [82]): „Das Ornament wird ein Organ und weigert sich, nur etwas Aufgeklebtes zu sein." Er verschmilzt das Ornamentale (wenn man davon noch reden kann) und den Gegenstand selber zur unlöslichen Einheit [83]), indem er den *Kanten* seiner kahlen Flächen straff federnde Biegung gibt. Diese Kanten ergaben, in die Fläche übertragen, sein abstraktes tektonisches Linienornament [84]). Es ist ein tektonischer Bau von federnd gebogenen Umrissen, von „reinen" mathematischen Kurven, dem das Reißbrettmäßige noch anhaftet. Von dieser geometrisierenden zur den Jugendstil ablösenden geometrischen Ornamentik war es nur ein Schritt. Er bedeutete in der Fläche die Aufgabe der dem Jugendstil und dem van de Veldeschen Stil noch eigenen lang geschwungenen Kurve zugunsten der Geraden, des Rechtecks, des Quadrats, des Dreiecks, des Kreises u. s. f. und außerhalb der

[81]) 1901, Renaiss. im Kunstgew.

[82]) 1901, Renaiss. im Kunstgew.

[83]) Auf der Seite des deutsch-pflanzenornamentalen Jugendstils stellen im Prinzip etwas Ähnliches die frühen schmiedeeisernen Lampen Eckmanns dar, die im Ganzen die Gestalt einer Pflanze haben, und bei denen die elektrischen Birnen als Blüten erscheinen.

[84]) Ein ganz analoger Vorgang bei Peter Behrens: Sein geometrisierendes blattfederähnliches Linienornament von 1901 ist eine Übertragung der abgetreppten Kanten seines damaligen Gerätstiles in die Fläche.

Fläche den Ersatz der die bereits ornamentfreien kahlen Flächen umgrenzenden lang geschwungenen Kurve durch hart und senkrecht aufeinanderstoßende Geraden.

Im Jahre 1900 gründeten bei Berlin G. Belwe, F. H. Ehmcke und F. W. Kleukens (zu denen sich später noch einige Künstler und namentlich Künstlerinnen gesellten), junge Leute, die aus der Doeplerklasse der Unterrichtsanstalt am Berliner Kunstgewerbemuseum kamen, die „Steglitzer Werkstatt" (1900—03), die zunächst und vornehmlich für die Fläche, für den Druck arbeitete [85]). In ihrem Prospekt (1901) heißt es programmatisch: „Es soll ... ein wohlthuender Gegensatz geschaffen werden zu dem, was sich, als ‚Mode' ausgeschrieen, unter dem Sammelworte ‚Sezessions- oder Jugendstil' überall spreizt, ein Ruhepunkt für die Augen in dem zappligen und flimmernden Gewirre von Schnörkeln." Diese für die große befreiende Tat des Jugendstils blinde, gesund undankbare sachliche Reaktion gegen „die geschwungene Linie und das Blümchenornament" [86]), gegen die Ornamentüberladenheit wird um 1902 allerorten greifbar. Es geht nicht allein gegen die alles überwuchernden industriellen Auswüchse, die in erster Linie den Anstoß gaben, sondern zugleich gegen den originalen Kern. Die Mißbilligung der gesamten Erscheinung überträgt das Schlagwort „Jugendstil" von den minderwertigen Massenerzeugnissen auf die ganze erste ornamentale Phase der kunstgewerblichen Bewegung. Erst im Zusammenhang mit dieser ausgesprochenen Ablehnung taucht jetzt das Wort immer häufiger tadelnd in der Literatur auf. „Der ‚Jugend-Stil' ist veraltet" heißt es schon 1901 (Bredt) und „Der sogenannte ‚Jugendstil' oder ‚Secessionsstil' war nur eine Tageslaune und ist schon im Vergehen" (H. Pudor) oder „Modern! Sezession! Jugendstil! Es ist nichts mit der neuen Richtung!" (A. f. B.) 1903. „Noch einmal haben sie versucht, mit dem ‚neuen Ornament' neue Zeichnungen auf ihre Reißbretter zu bekommen. Aber ‚Unseres Jugendstils Werke' waren schneller zu Ende als ‚Unserer Väter Werke' " [87]) schreibt 1903 W. Schäfer von den Kunstgewerbeschulen und erkennt bereits (eine Erkenntnis, die er wohl Muthesius verdankt) Zusammenhänge des Jugendstils mit dem Historismus. „Die Zeit der stilisierten Blumen ist im Schwinden." (1905). „So lange der ‚moderne Stil' en vogue ist, gehen sie zu Eckmann; erfolgt *eine Reaktion wie eben jetzt*, so ziehen sie eine Thür weiter" schreibt 1902 Karl Scheffler vom kunstgewerblichen Nachwuchs und ebenso und zur gleichen Zeit erkennt F. Commichau „jenen Drang nach strafferer und vor allem abstrakter Form, der wie ein Fluidum geheimnisvoll-mächtig die Luft durchdringt, und zwischen den verschiedensten Individualitäten unsichtbare Brücken schlägt". Eine kleine Anekdote, die ausgezeichnet diesen Wandel charakterisiert und zeigt, wie für Publikum

---

[85]) Vgl. u. a. F. H. Ehmcke, Die Steglitzer Werkstatt, Eine Erinnerung, 1929, abgedruckt in F. H. Ehmcke, Persönliches und Sachliches, Berlin 1928.

[86]) H. Muthesius, Kunstgewerbe, Jugendstil und bürgerliche Kunst, Die Rheinlande Bd. 7 (1903/04). Auszug aus der 2. Auflage von Stilarch. und Bauk.

[87]) „Unserer Väter Werk" hieß eine kunstgewerbliche Abteilung (Deutsche Renaissance) der Münchener Kunst- und Gewerbeausstellung von 1876. Der Titel wurde in den 90er Jahren zum Schlagwort für den Historismus.

und kleinen Handwerker der Jugendstil noch ganz auf der Höhe ist, während ihn die schöpferisch-treibenden Kräfte schon überwunden haben, ist von dem zweiten kunstgewerblichen Meisterkurs in Nürnberg im Jahre 1902, den wiederum Peter Behrens leitete, überliefert: „Der Verfertiger der Schale kam in die Kurse mit der ausgesprochenen Absicht einen solchen Gegenstand zu entwerfen und zeichnete ihn, wie er sich denselben gedacht hatte, mit einem weiblichen Kopf, dessen aufgelöste Haare die Schale überfluteten. Erbarmungslos wurde ihm dieser Kopf gestrichen und ebenso die sonst noch vorhandene Zugabe an Lilienblüten etc.; und obwohl er widerstrebend meinte, das Publikum verlange das, und er werde den Gegenstand nicht verkaufen können, mußte er sich doch bequemen, *rein sachlich* und konstruktiv zu bleiben." (1902). 1902 erscheint die vielbesprochene Schrift des Architekten Hermann Muthesius „Stilarchitektur und Baukunst", deren zweite Auflage (1903) vor allem sich gegen den Jugendstil wendet. Er in vorderster Linie hat um diese Zeit das Wort Sachlichkeit aufgebracht, das, für uns sehr verblüffend, um 1902 plötzlich in aller Munde ist [88]). Es bedeutet die Absage an das Ornament, an den Schmuck, den das „Kunstgewerbe" des Jugendstils als das spezifisch Künstlerische der nackten Zweckform hinzufügen zu müssen glaubte, es bedeutet den Kampf gegen das „Künstlerische" im Gewerbe, die „abgewandte Kunst". „Jedenfalls ist das Ornament zu sehr Selbstzweck geworden. Im Wuchern dessen, was als ‚Jugendstil' bezeichnet wird, tritt dieser Übergangsfehler gradezu als Karikatur auf" heißt es 1902 und 1903 bei Muthesius [89]): „Der jetzige Widerwille gegen Ornament, den viele teilen". Sachlichkeit, das ist „kein Kampf von Stil gegen Stil", „sondern ein Kampf gegen den Stil überhaupt" [90]). Das positiv-Neue ist die in ihrer Primitivität erleuchtungsartig durchschlagende Entdeckung, daß abseits aller künstlerischen Intentionen die neue Zeit in den automatisch aus dem Zweck gewachsenen Formen ihrer neuen Maschinen ohne Absicht einen eigenen gewachsenen Stil produziert hatte. „Das über die Wasserfläche schießende, elegant gebaute Segelboot, der elektrische Beleuchtungskörper, das Zweirad scheinen dem Geist unserer Zeit näher gekommen zu sein, als der Jugend- und Secessionsstil unserer bisherigen neuen Möbel und Tapeten." (Muthesius 1901). 1903 entwickelt W. Schäfer im Vorwort zum 4. Jahrgang der Rheinlande das neue Programm der seit 1900 bestehenden Zeitschrift [91]): „wie wir aus dem sogenannten ‚Jugendstil' zu einer sachlichen Ausbildung der Formen hinführen möchten, woraus sich für alle Dinge ein moderner Stil entwickeln

---

[88]) Alfred Lichtwark in Hamburg, der in mancher Hinsicht als Vorläufer von Muthesius zu gelten hat (vgl. vor allem sein Buch Palastfenster und Flügelthür, 2. A. Berlin 1901, 1. A. 1899), geht ihm auch in der Vorliebe für Begriff und Wort Sachlichkeit voran. Es hängt das damit zusammen, daß beide Männer mit den englischen Zuständen vertraut sind.

[89]) Kunstgew., Jugendst. u. bürg. K.

[90]) Muthesius in seinem Aufsatz über die für ihn in dieser Richtung vorbildliche englische Bewegung in R. Graul, Die Krisis im Kunstgewerbe.

[91]) Die Rheinlande, Monatsschrift für deutsche Kunst, Jg. 1: 1900/01, herausgeg. von Wilhelm Schäfer, Düsseldorf, A. Bagel. Seit Jg. 4: Düsseldorfer Monatshefte für deutsche Art und Kunst, Düsseldorf, Fischer & Franke.

muß, wie er sich aus den Maschinen und Eisenbrücken von selbst entwikkelte" und schafft in seinem Organ eine besondere Rubrik unter dem (auf Muthesius zurückgehenden) Titel „Sachliche Kunst". Die sachliche Reaktion von 1902 haben zum guten Teil die minderwertigen industriellen Ausschlachtungen des originalen Jugendstils hervorgerufen. Man kann in ihnen gewissermaßen das Mißprodukt einer historischen Spannung zwischen dem persönlichen Künstlerhandwerk und der neuen maschinellen Massenproduktion sehen. Man kam zur „Werkform", zur schmucklosen nackten Nutzform nicht allein, weil man in der Form der Maschinen selber den allgemeinen Stil der Zeit entdeckt hatte, sondern auch, weil man sah, daß die Maschine nur wieder eine ihrer eigenen adäquate Form hervorbringen könne. Man entdeckte in der sachlichen die, wenn man es so nennen will, „maschinengerechte" Form. „Das Ergebnis der Maschine kann nur die ungeschmückte Sachform sein" (Muthesius 1902).

Die Reaktion gegen den Jugendstil hat schwerlich gesehen, daß seine jüngere abstrakte Phase geradenwegs in sie einmündete. Da der Kampf gegen die Ornamentüberladenheit und -überbetonung ging, war sein Objekt vornehmlich der ältere im Historismus verwurzelte florale Jugendstil, das „Blümchenornament", das vor allem in der Industrie noch ungeschwächt lebte. Der neue geometrische Flächenstil von 1902, der dem neuen „sachlichen" Bau- und Gerätstil entspricht, hat, wie gezeigt wurde, seine unmittelbare Vorstufe in der geometrisierenden Ornamentik van de Veldes und den geometrisierenden Tendenzen einer ganzen Schar Deutscher, die zumeist von van de Velde herkamen.

Das Neue dem Jugendstil gegenüber besteht darin, daß an die Stelle der weit ausschweifenden Bewegung in der Fläche eine gedrungene Zentralisierung tritt, „ein Ruhepunkt für die Augen in dem zappligen und flimmernden Gewirre von Schnörkeln". Im Ornamentalen werden zentrale Gebilde wie der Kreis und das Quadrat, die der Jugendstil so wenig gekannt hatte wie die Gerade und den rechten Winkel, die tragenden Motive. Die Komposition wird zentralistisch, und kleine Einzelmotive und Reihungen treten auf, die die bindende große Bewegung ersetzen. Die große Errungenschaft des Jugendstils, die Flächigkeit, die im Ton homogene Fläche wird beibehalten, aber der schmiegsame lineare Flächenkörper weicht dem voluminös-zentralen, dem bewegungslos in sich beruhenden, dessen ruhige breitflächige Gestalt spricht. So wird die Rose als voluminös-zentrale Silhouette ein beliebtes Motiv. Jetzt erst, um 1902, mündet auch, was sehr bezeichnend ist, der mit voluminösen Flächenkörpern arbeitende Plakatstil, der sich dem Jugendstil verschlossen hatte, in den allgemeinen kunstgewerblichen Flächenstil ein.

Dem neuen zentralisierenden, im Ornamentalen geometrischen, im Bildlichen voluminös-breitflächig-beruhigten Flächenstil entspricht außerhalb der Fläche ein neuer Stil, den man nicht anders als sachlich nennen kann, und auf den hier um so eher hingewiesen werden darf, als die allgemeine Versachlichung Hand in Hand mit einer Wiederherstellung der heilsamen Vormachtstellung der tektonischen Künste über die Flächenkunst

— für die Darmstädter Ausstellung von 1901 baut sich, wie einst van de Velde, der ehemalige Maler und spätere Kunstgewerbler Peter Behrens sein eigenes Haus — geht. Man hat den Wiener Architekten Adolf Loos als Märtyrer und Propheten hingestellt, der als einziger und ungehört schon um 1900 dem Jugendstil entgegen sachliche Prinzipien vertreten habe. In Wirklichkeit steht Loos in einer ganz allgemeinen Strömung, dem Beginn der „Neuen Sachlichkeit" um 1902. Schon in den 90er Jahren hatte sich im Möbelbau im Gegensatz zu einer französierend-rokokohaften, eleganteren und kostbareren, plastisch-modellierenden Richtung (Olbrich, Pankok) ein weniger salonfähiger nüchtern-kantiger, oft geradezu bäurischer ornamentloser Bretterstil herausgebildet, der auf eine billige Bedarfskunst ausging und wie die van de Veldeschen Möbel ob seiner Nüchternheit abgelehnt wurde [92]) (allen voran Riemerschmid und die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, auch Bertsch, Endell, B. Paul in München). Um 1901 wird in der Innenarchitektur der neue ornamentfeindliche Stil, dessen wesentliche Faktoren die gerade Kante und die kahle Ebene sind, allgemein. In der Münchener Wohnung Heymels (1901, Architekt R. A. Schröder) trägt eine einfache Rohrkonstruktion die Platte des Waschtischs! Eine wirtschaftliche Krisis um 1901 hat damals sicherlich zu einer Besinnung, zu sachlichem Ernst beigetragen. Hinzu kamen neue (eine Reaktion auf den Antihistorismus des Jugendstils) historische Anregungen durch das Biedermeier (theoretisch: Lichtwark, Möbel: J. Hoffmann und A. Loos in Wien, Fläche: Caspari, Diez, Eckmann, Heine, Vogeler und der „Neuromantiker"-Kreis der Jugend, Jank, Eichler, Münzer, Georgi u. s. f.) und vor allem ein jetzt erst einsetzender Einfluß der Wiener neuen Richtung, die sich wesentlich unter der Einwirkung der schottischen, der Glasgower Innenarchitektenschule um C. R. Mackintosh [93]) gründlich umgebildet hatte. Josef Hoffmann und Koloman Moser kultivierten hier schon 1901 in der Innenarchitektur die gerade Kante, den rechten Winkel und die kahle Ebene, einen sachlichen Kastenmöbelstil mit geometrischen Reihenornamenten aus kleinen quadratischen Kästchen und Kreisen. Er fand dann in Wien sein Verbreitungszentrum in der von J. Hoffmann, K. Moser und Fritz Wärndorfer 1903 gegründeten „Wiener Werkstätte". In Deutschland war das Schicksal des Jugendstils und der Sieg der neuen sachlichen Gesinnung endgültig mit der Gründung des deutschen Werkbundes im Jahre 1907 in München entschieden [94]).

---

[92]) 1899 über ein Musikzimmer von Riemerschmid: „Können wir keine Freude mehr am heiteren Linienspiele der Ornamente finden?"

[93]) Vgl. Mackintosh-Ausstellung 1901 in Wien und die Möbelausstellung der Wiener Secession 1902 in Düsseldorf.

[94]) Vgl. P. Bruckmann, Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. Oktober 1907, Die Form, 7. Jahr, Heft 10 (25 Jahre Deutscher Werkbund).

Städte und Künstler.

Eine zwanglose und natürliche Gruppierung der unübersehbar zahlreichen Vertreter des Jugendstils, jener größtenteils doch zweitrangigen Kräfte scheint sich von selbst nicht zu ergeben. Zwar lösen sich stilistisch hie und da kleine geschlossene Gruppen heraus wie der sinnlich derbe „Neuromantiker"-Kreis der Jugend, aus dem später die „Scholle" hervorging oder eine Gruppe zeichnerisch zart delikater, primitivistisch-prätentiöser Schwarzweißkünstler, formal an Beardsley geschult und inhaltlich das Biedermeier bevorzugend (M. Behmer, W. Caspari, F. Christophe, Heine, Strathmann, Vogeler, J. J. Vrieslander), aber die große Masse vor allem der Ornamentiker bleibt ein ungegliedertes Chaos. Die Scheidung in „Florale" und „Abstrakte", auf die man verfallen könnte, erweist sich als zu grob und als schwer durchführbar, da sie sich nur auf das eigentliche Ornament, nicht aber auf die ornamentale bildmäßige Darstellung bezieht und da beide zeitlich nicht parallele Formen meist gemischt in der einzelnen Arbeit oder in dem Gesamtwerk des einzelnen Künstlers auftreten. Die Einteilung nach Kunstgewerbegattungen, nach Buchschmuck-, Tapeten-, Glaskünstlern u. s. f. ist deshalb unmöglich, weil gerade die Universalität der Betätigung typisch für die Stilschöpfer jener Jahre ist. Die Ordnung, die zwar äußerlich, aber noch die zwangloseste ist und die hier angewandt wird, ist die topographische. Es ergibt sich eine Reihe Zentren für die kunstgewerbliche Bewegung, die ja einige Städte wie Darmstadt und Krefeld überhaupt erst künstlerisch kolonisiert hat. R. Hamann hat einmal eine Scheidung in einen Münchener (v. Habermann) und einen Berliner (v. Hofmann) Jugendstil provisorisch angedeutet [1]). Ein solcher Glaube an eine landschaftlich bedingte Differenziertheit des Stiles muß im Falle Jugendstil notwendig zu Konstruktionen führen und liegt hier der Scheidung in Städte nicht zugrunde. Es handelt sich um ein viel äußerlicheres Ordnungsprinzip. Besonders bei München, wo aus allen Richtungen die Künstler bunt zusammenströmten, kann (gewisse Züge in der Malerei ausgenommen) von einem einheitlich gefärbten lokalen Wachstum keine Rede sein.

München. Wie selbstverständlich stellt man München an die erste Stelle, das die weitaus größte Zahl von Kräften zum Brennpunkt der Bewegung machte, während ihm seine zeitliche Führerstellung Berlin (wo

[1]) Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Lpzg. u. Berlin 1914.

etwa die Genossenschaft „Pan" schon 1894 entstand) vielleicht streitig machen könnte. Doch spiegelt im Kleinen gerade die kunstgewerbliche Bewegung der zweiten Hälfte der 90er Jahre unübertrefflich den allgemeinen Niedergang Münchens als Kunstzentrum [2]), indem die ganze bunt zusammengewürfelte Schar, die hier sich vorübergehend zusammengefunden hatte und noch um 1896 versammelt war, sich wieder in alle Richtungen zerstreute, indem die Behrens, Bürck, Eckmann, Endell, Fischer, Gross, Habich, die Söhne v. Heider, die P. Huber, Krüger, P. Lang, Pankok, Schmuz-Baudiß, Wenig u. a. bis 1902 nach und nach München verließen, um neuen Städten zu einer gleichgeordneten künstlerischen Stellung mit zu verhelfen.

Einen guten Überblick über den führenden Kreis der neuen Kunstgewerbler in München gibt jene historische Abteilung Kleinkunst, die sich 1897 in zwei bescheidenen Räumen des Glaspalastes etablierte. Behrens (?) [3]), v. Berlepsch, Bertsch, Eckmann, Endell, F. Erler, Gross, die Familie v. Heider, Heine, Obrist, Pankok, Riemerschmid, Schmuz-Baudiß, Strathmann, Ule, wenn man nur die damals in München Ansässigen und die für die Fläche Bedeutungsvollen — in dieser Ausstellung kunstgewerblichen Gerätes spielten die Flächenarbeiten selbst keine besondere Rolle — aufzählt, fanden sich hier zusammen. Dieser Kreis hat sich teilweise auch späterhin eine gewisse innere Kohäsion bewahrt, insbesondere dadurch, daß aus ihm sich die „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk" in München herausbildeten. Der Vorgang war wohl so, daß der Ausschuß, der die Kleinkunstausstellung 1897 inszeniert hatte, sich zunächst zu einem „Ausschuß für Kunst im Handwerk" enger zusammenschloß, der dann zum Zweck der unmittelbaren Vermittlung zwischen Künstler, Hersteller und Publikum 1898 eine Auskunftei und die G. m. b. H. „Vereinigte Werkstätten" gründete. Geschäftsführer des Ausschusses (der weiterbestand) und der Werkstätten und Leiter der Auskunftei war der Maler Franz A. O. Krüger. Die Anregung zur Gründung der Vereinigten Werkstätten gaben die schon 97 entstandenen „Steinicken & Lohr, kunstgewerbliche Werkstätten" und auch der Hinblick auf die nahende Pariser Weltausstellung [4]). Die Vereinigten Werkstätten in München, deren künstlerisches Zentrum im Anfang Riemerschmid, Obrist, B. Paul, Bertsch, Pankok, Endell u. a. bildeten, haben alle Zweige des Kunsthandwerks kultiviert, auch die Flächenkunst (Stickerei: M. Behmer-München, B. Paul u. a., geknüpfte Teppiche), sie haben später sogar gebaut (zuerst Pankoks ersten Bau, die Villa Lange in Tübingen, 1901 vollendet). 1907 wurden sie mit den jüngeren Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Karl Schmidts und den Karl Bertschschen Münchener Werkstätten für Wohnungseinrichtung zusammengelegt.

[2]) Vgl. Münchens „Niedergang als Kunststadt", Eine Rundfrage von Eduard Engels, München 1902, insbesondere hier die Antwort von Obrist.

[3]) Im offiziellen Katalog dieser Ausstellung sind kunstgewerbliche Arbeiten von Behrens nicht aufgeführt. Dagegen ist in einigen Besprechungen von seinen Farbenholzschnitten die Rede, und es ist sehr wohl möglich, daß diese erst nach der Fertigstellung des Kataloges hinzugefügt wurden.

[4]) Wie überhaupt die Pariser Ausstellung von 1900 sicherlich nicht ohne Einfluß auf Zeitpunkt der Entstehung und Macht der Entwicklung der neuen Richtung war.

„Der theoretische und praktische Führer dieser ganzen Bewegung in München" wird Hans Eduard v. Berlepsch [5]) 1899 einmal genannt. Diese Stellung gab ihm vor allem sein Alter, das ihn aus dem Kreis der jungen Münchener Revolutionäre herausfallen läßt. Schon 1852 kam er in St. Gallen (da sein Vater nach der Schweiz hatte fliehen müssen) zur Welt. Er ist zunächst Architekt geworden, und eine anfängliche Betätigung in den tektonischen Künsten läßt sich bei jenen Malern, von denen später die neue Kunstgewerberichtung ausging, öfter verzeichnen (vgl. etwa Christiansen, Eckmann, Obrist, Pankok). Als Schüler G. Sempers auf der von diesem geleiteten Bauschule des Züricher Polytechnikums (seit 68) vermittelt er zwischen dem großen praktischen Ästhetiker der Frühzeit des Historismus und der jungen Bewegung. Als Architekt geht der junge Berlepsch 72 nach Frankfurt a. M. und 76 nach München auf die Akademie, um Maler (Landschafter) zu werden. Als einer der ersten wandte er sich schon seit 1884 gegen den Historismus und gegen dessen plastischen Illusionismus in der Fläche und forderte unter dem Eindruck japanischer Arbeiten die Neugestaltung des deutschen Kunstgewerbes im Sinne des Pflanzennaturalismus und der Flächigkeit. Berlepschs Verdienste um die neue Bewegung liegen mehr in der theoretischen Anregung. Seine eigene Produktion in der neuen Richtung ist qualitativ unbedeutend und verrät sichtlich seine Befangenheit im Historismus. Im wesentlichen hat er Möbel und Metalltreibarbeiten entworfen, daneben aber auch für die Fläche Möbelfüllungen [6]), Wandfriese, Teppiche, Verglasungen, Bucheinbände [7]). Fast durchweg herrscht eine reichlich verwandte vegetabile Ornamentik aus gehäuften kleinen Einzelmotiven. Die sorgfältig mit der Feder gezeichneten und aquarellierten Pflanzenstudien gleichen in ihrer pedantischen, völlig reizlosen, schulmeisterhaften Trockenheit botanischen Tafeln und auch das angewandte Pflanzenornament entbehrt jeder Bewegung, jedes vereinheitlichenden Schwunges, es hat in seiner realistischen Kleinlichkeit geradezu etwas Verkalktes. In den Verglasungen sind oft die abstrakt und tektonisch gebogenen und gewellten Bleistege die einzigen Träger linearer Ornamentik.

Was schwungvoll sprühende Leichtigkeit der ornamentalen Begabung anlangt, stellt der wie Behrens aus Hamburg gebürtige junge Maler Otto Eckmann den krassesten Gegensatz zu Hans E. v. Berlepsch dar. Auch seiner Laufbahn als Maler ging eine mehr gewerbliche Schulung vorauf. Er beginnt auf der Gewerbeschule in Hamburg, besucht anschließend in Nürnberg die Baugewerbeschule und dann die dortige Kunstgewerbeschule und wendet sich erst dann nach München, um sich an der dortigen Akademie zum Maler ausbilden zu lassen. Philosophische Liebhabereien gehen

---

[5]) Vgl. u. a. Artur Weese-München, Hans E. v. Berlepsch-München, D. K. u. D. Bd. 3 (1898/99).

[6]) Die Füllbretter der ganz dilettantisch-hausbackenen frühen Kastenmöbel Berlepschs — sein Möbelstil verändert sich etwa 1898/99 völlig — sind oft über und über mit Flächenornament besät und gehören im Grunde in das Gebiet der Flächenornamentik. Vgl. auch oben Xylektypom.

[7]) Vgl. sein Vorlagenwerk „Dekorative Anregungen", Leipzig 1899 (Entwürfe zu Bucheinbänden).

nebenher. Den Bruch mit dem Akademismus und die Zugehörigkeit zu der neuesten Malerei dokumentiert äußerlich die Beteiligung an der Sezession 1892/93 (s. Behrens), aus der bald wiederum eine Art Sezession als „Freie Vereinigung" ausschied. Zu diesem untereinander befreundeten Kreise gehörten neben Eckmann Behrens, Corinth, Exter, Th. Th. Heine, Hans Olde, Schlittgen, Slevogt, Strathmann und Trübner. Eckmann, dessen als „hyper-modern" (1893) geltende landschaftliche und figürliche Gemälde wohl seit 1891 auf deutschen Ausstellungen erschienen, hat schon als Maler einen gewissen Ruf gehabt [8]) und noch 1895 eine Medaille erhalten. Er ging, wie Ernst Zimmermann angibt [9]), von den modernen Holländern, namentlich von Mauve aus und kam teils zu ganz unornamentalen impressionistisch-flockigen Landschaften (Wind im Roggen, Seeluft), teils zu einer dem großen Publikum schwer zugänglichen stimmungsvoll dekorativen Symbolik (der Symboliker hat sich auch später im Ornament erhalten), die in der scherenschnittartigen Zusammenballung breiter Flächen an Leistikowsche stilisierte Landschaften gemahnt (Herbstliche Kastanien, Solitude). Das Hauptwerk, sein letztes Werk als Maler, der sechsteilige Cyklus der vier Lebensalter (1894) bildet auch formal das Zwischenglied zum Ornament. Es handelt sich hier allerdings nicht wie bei den älteren Gemälden um lose Staffeleibilder, sondern um dekorative Füllungen. Sie sind völlig unimpressionistisch-dekorativ. Die zarte Körpermodellierung ist in unerbittliche schwarze Konturen eingeschlossen und so mit der Fläche verklammert, den Boden bedecken wie später auf seinem bekannten Scherrebeker Schwanenteppich einzeln angegebene Blätter, und in den aufsteigenden Dampfschwaden nimmt er gar eines seiner beliebtesten ornamentalen Motive vorweg. Der Weg zum Kunstgewerbe ging über den Farbenholzschnitt und wie in den Lebensaltern wird etwa in den „schwarzen Schwänen" die naturalistische Herkunft späterer abstrakt-ornamentaler Motive deutlich: Das ölige Gleiten und Gekringel der Wasseroberfläche reizte ihn immer wieder als Ornament.

Die Fläche, von der er ausging, hat für Eckmann immer die primäre Rolle behalten. Sein kunstgewerbliches Feld waren Holzschnitte, Buchschmuck, Buchumschläge, Exlibris, Marken (u. a. die „7" für die Woche), Schrift (Eckmanntype 1900), Typographisches, Teppiche, Tapeten, schablonierte Friese, ornamentale Wand- und Deckenmalereien, Verglasungen, Fliesen u. s. f. „Er arbeitete rasch und leicht, sicher und fast ohne Anstrengung" schreibt der Freund Walter Leistikow von dem gerade Gestorbenen [10]). Die außerordentliche Universalität, die Rastlosigkeit des Schaffens, die vielseitig anregende und ausgedehnte Wirksamkeit („Seine Art ward ein Programm" [11]), vgl. auch Berliner Lehrtätigkeit) werden immer wieder betont. In Berlin (seit 1897) ist er und seine Klasse bald „überladen mit

---

[8]) Vgl. etwa die Wiedergabe seines Winterbildes „Solitude" im Studio, Bd. 4 (1894/95) S. 25. Reproduktionen seiner frühen Bilder sonst in D. K. u. D. Bd. 6.
[9]) D. K. u. D. Bd. 6.
[10]) a. a. O.
[11]) Peter Jessen 1903 a. a. O.

massenhaften Aufträgen" (1898). Das heiter spielende, graziöse und reiche Schaffen erscheint wie seine Liebe zu den Blumen wie eine zwangsläufige Ergänzung zu der Zartheit und dem langen körperlichen Leiden des jung Gestorbenen.

Bekannter als die frühen Gemälde der ersten 90er Jahre, ja populär machte den Namen Eckmann seit 1895 die Buchschmucktätigkeit für den Pan und vor allem seit 1896 für die Münchener Wochenschrift Jugend. An beiden Zeitschriften arbeitete er vom ersten Heft an mit. Insbesondere die überaus reiche Produktion für die Jugend, unter deren Mitarbeitern er zunächst mit seinen Randleisten als unfigürlich-unillustrativ, als rein pflanzlich-ornamental, auch zeitlich als Führer zum eigentlichen rein ornamentalen Buchschmuck auffällt, gibt ein gutes Bild seiner Art. Sein Kontur verfällt anfangs nicht in leeren kalligraphisch schönen Schwung; der Reiz liegt in der Unvollkommenheit der Pinselspur, die ein wenig eckig-unsicher und oft zitterig mehr spielerisch tänzelt als in schönem Zuge gleitet, die die Eigenwilligkeit der Hand ahnen läßt und jeden Druck schwellend verzeichnet. Im Gegensatz zu pedantischer Akribie liegt der Reiz in der Lockerkeit und Frische. Locker geht der Tuschpinsel dem Geschlängel der Stengel, der welligen Bewegung der Gräser und Halme nach. Er gleitet in welligen Kurven über das Papier und bildet Konturen von Blättern und Fischen oder breiter fließend ölig gleitende schwellende und sich wieder verdünnende Körper. Nie bildet er voluminöse bewegungslose Körper, breitflächige Sihouetten (wie etwa bei Christiansen). Er ist dauernd auf eiliger und windungsreicher Fahrt. Im Wind schwingende Faltenlinien und wellig sich kräuselnde Säume werden nachgezeichnet. Erst später hat sich Eckmann (wohl nicht ohne Einfluß W. Cranes) zu einer zarten leeren schwungvollen Kalligraphie gewandelt. In ähnlicher Weise geben seine Farbenholzschnitte, im Gegensatz zu den starrer gefügten Behrensschen, nach japanischer Art das lockere flüchtig-impressionistische Skizzieren des Pinsels wieder.

Der Scherrebekschen Webeschule hat seit 1896 als erster Künstler Otto Eckmann Entwürfe geliefert. Zunächst hält er sich mit grob abgetreppten eckig-geometrisierenden bewegungslosen Mustern an einheimische formale Tradition und Vorbilder, auch der Webetechnik Zugeständnisse machend. Es folgen die bekannten großen bildlich-landschaftlichen Wandbehänge, stark ornamentale Bilder, primitiv im Vorwurf, in völlig homogenen, dünn konturierten Flächen. Der schmale Schwanenteppich, der Waldteich, der Frühlingseinzug sind ornamentalisierte Bilder, als landschaftliche vertikale und räumliche Motive nur für die Wand denkbar. Die Bodenteppiche, die er für andere Firmen entwarf, sind rein ornamental mit kleinen pflanzlichen Streumotiven zentralistisch komponiert. Ist bei den Wandbehängen die Vertikale ausschlaggebend, so forderte der Bodenteppich eine ringartig in sich geschlossene richtungslose Komposition. Da er hier durchgehende große Bewegungen vermeidet, vielmehr kleine Motive gleichmäßig kleinfleckig in die Fläche streut, entbehren diese Dinge oft des Jugendstilcharakters.

An der Schöpfung der „Künstler-Tapete", für die vor allem die Mannheimer Firma H. Engelhard (mit ihren Eckmann-Tapeten) seit 1898 bahnbrechend wirkte, ist neben W. Leistikow, P. Behrens, M. Läuger, B. Pankok, H. Christiansen, P. Bürck, M. Kuschel, M. v. Brauchitsch Otto Eckmann hervorragend beteiligt gewesen. Den flächigen Rapport der gleichen motivischen Einheit nach zwei Dimensionen behält der Jugendstil bei. Man könnte kompositionell unterscheiden ein Verstreuen der Einheit über die Fläche nach festem Gesetz, wobei die Einheiten dann lose und verschiebbar auf dem Grund sitzen und zweitens ein Verschmelzen der Einheiten zu einem festen Netz, wo das Einzelmotiv nur durch seine Wiederkehr als solches zu erkennen, aber unlösbar ist. Beide Methoden sind einzeln und kombiniert angewandt worden. Die Schwierigkeit lag in dem Problem Bewegung. Die vereinheitlichend durchgehende, bindende Bewegung lag dem Jugendstil am Herzen, daher die Abneigung gegen Reihungen, die sich hier schlecht vermeiden ließen. Am liebsten hätte man die Wand mit einem einzigen riesigen schwungvollen Motiv bedeckt (wie es etwa August Endell mit einem reliefplastischen Ornament an der Fassade seines Atelier Elvira in München getan hat). Man beschränkte die Bewegung oft auf das einzelne Motiv und ordnete dann die Motive im ganzen gern in vertikalen Reihen (so besonders Eckmann). Doch ist es manchmal gelungen, die Bewegung der Einzelmotive in große durchgehende Bewegungen zu binden. Eine andere Frage ist das Verhältnis des Ornaments zum Grunde. Man kann ihn locker mit Ornament bestreuen und man kann ihn dicht und mosaikartig zulegen. Im zweiten Falle wird der Körper des Ornaments zur Voluminosität neigen. Doch zeigt auch hier der Jugendstil keine einseitige Vorliebe. Die Tapete lag ihm nicht, unbeschadet den zeitlos hochstehenden Arbeiten Einzelner. Die absolute Flächigkeit, d. h. die Homogenität des Tones verstand sich von selbst, war doch gerade von der Ästhetik der Wand ein Weg zur Flächigkeit ausgegangen. Motiv ist in erster Linie die Pflanze, dann das Tier, vor allem fliegende Vögel. Man benennt seine Tapeten wie Bilder nach dem Motiv.

Endlich sei auf die theoretische Tätigkeit Eckmanns hingewiesen, der in Vorträgen und Schriften beredsam und leicht allzu scharf zu polemisieren verstand (u. a. gegen das belgische Ornament!). Schon 1897 erschien die erste Lieferung der „Neuen Formen" (Berlin, „Dekorative Entwürfe für die Praxis", vor allem auch Raumdekorationen), 1900 (Offenbach a. M.) die Vorrede zu den Eckmannschriftproben „Zu meiner Schrift" und in der neuen Eckmannschrift die Broschüre „Der Weltjahrmarkt Paris 1900" (Berlin). Um 1901 ist ein Buch „Flachornamente und Innendekoration" in Vorbereitung (H. Seemann Nf., Leipzig).

Otto Eckmanns jüngerer Bruder Helmuth († 1904) hat 1898 im Simplicissimus die Art des älteren täuschend nachgeahmt.

Der andere aus Hamburg gebürtige Maler des Münchener Kleinkunstkreises von 1897 ist Eckmanns wenig jüngerer Freund Peter Behrens, über den von Fritz Hoeber die große und sauber gearbeitete Monographie exi-

stiert [12]), in der allerdings die kunstgewerbliche Periode der zweiten Hälfte der 90er Jahre etwas zu kurz kommt. Hoeber vermeinte noch, seinem Helden die ehrenrührige Zugehörigkeit zum Jugendstil abstreiten zu müssen, und wenn er behauptet, „Behrens sei auch in seiner Ornamentik niemals auf den zeitgenössischen Naturalismus hineingefallen", so ist das nicht ganz sachlich.

Peter Behrens hat 1886—89 auf der Kunstschule in Karlsruhe und in Düsseldorf studiert und lebte dann seit etwa 1890 in München als Maler. In den frühen 90er Jahren gründete er Sezession und anschließend „Freie Vereinigung" mit. In das Jahr 1896 fällt eine Italienreise zusammen mit O. E. Hartleben, in das Jahr 1899 die Übersiedelung von München nach Darmstadt anläßlich der Gründung der dortigen Künstlerkolonie, in das Jahr 1903 die Übersiedelung von Darmstadt nach Düsseldorf als Leiter der Kunstgewerbeschule, die damals im ganzen neu organisiert wurde.

Die Entwicklung Behrens' verläuft im ganzen ähnlich wie die Eckmanns. Den anfänglichen Impressionismus lösen dekorativ-symbolistische Tempera- und Silikatfarbentafeln ab — Irisportrait, Mutterkuß, Ein Traum und Die Trauer, Portrait Hartleben (1895—98) —, die wie die zeitlich parallelen Farbenholzschnitte unmittelbar zum Flächenornament hinüberleiten. Sie sind aller impressionistischen Auflockerung fern, vielmehr zeichnerisch ornamentalisiert in der klaren Silhouettierung und Konturierung ihrer Flächen. Die dekorative Gebundenheit betont wie so oft im Jugendstil die architektonische oder pflanzlich-ornamentale Ausbildung des Rahmens. Für die unmalerische, zeichnerisch-silhouettierende Haltung ist die Vorliebe für das reine Profil bei den Bildnissen charakteristisch. Peter Behrens hat nicht für die Jugend gearbeitet, sondern ist im Zusammenhang mit der kunstgewerblichen Bewegung durch seine fest gefügten, den japanischen nicht in der impressionistischen Flüchtigkeit des Pinselzuges, sondern in dem Verhältnis der harten und breiten Konturen zu den umrandeten breiten Flächen verwandten Farbenholzschnitte bekannter geworden. Auch dem Pan liefert er erst seit 1898 eine experimentierende, zwischen Naturalismus und Abstraktion schwankende Ornamentik. Diese schwer zu fassende Uneinheitlichkeit ist typisch für seine frühen ornamentalen Arbeiten der letzten 90er Jahre. Er hat große fade allegorische Figuren in Holz graviert, ganz leer und flächig mit dünnen Konturen, die vergeblich die großen Körper wirkungsvoll zu umranden versuchen. Er steht hier dem Jugendstil ebenso nahe wie in einem Teil seiner damaligen Flächenornamentik (um 1898: Buchschmuck, Knüpfteppiche): teils abstrakte Bandverschlingungen, schwellende Bänder, die fließen und sich spiralig rollen und winden, und daneben mehr oder minder stark stilisiertes pflanzliches Ornament. Eine starke Einwirkung des belgischen Ornaments (G. Lemmen) ist unverkennbar. Auf der anderen Seite schon seit 1897 Entwürfe für Schlüsselschilder, Türringe, Schmuck, die deutlich auf seine reife Orna-

[12]) Peter Behrens (Moderne Architekten 1. Bd.), München 1913. Vgl. auch P. Behrens, Monographien deutscher Reklame-Künstler, Heft V, Hagen u. Dortmund 1913.

mentik von 1901 weisen. Der Gegenstand wird nicht ornamentiert, nicht mit Ornament bedeckt, sondern seine tektonisch und federnd gebogenen abgetreppten Kanten bilden selber das Ornament. In die Fläche übertragen ergibt das ein abstraktes Linienornament. 1897 schon steht er also im Prinzip van de Velde nahe, wohl ohne ihn zu kennen. Doch werden anfänglich die tektonisch-abstrakten Bewegungen durch Anfügung von Mädchenköpfen auf merkwürdige Weise antropomorphisiert und symbolistisch ausgedeutet. Auf den Schmuck wendet er etwa die Form und Symbolik des Auges und der Träne an. 1901 klären sich diese ganzen bunten Ansätze zu einem einheitlichen, ganz persönlichen Ornamentstil, der aus dem Jugendstil heraus und zum geometrischen Ornament hinüber leitet, eine völlige Abstrahierung, Tektonisierung und Geometrisierung, die nun sicherlich nicht ohne belgischen Einfluß (van de Velde) vor sich gegangen ist [13]). Das neue Behrenssche Linienornament von 1901 ist teils geometrisch-gradlinig, teils, geflochtenen Bündeln von Blattfedern gleichend (und darin einen gewissen Naturalismus, der nun Abstraktes, Maschinenteilartiges darstellt, beibehaltend), aus federnd gebogenen Linien (die wie 1897 eine Übertragung der abgetreppten Kanten seiner gleichzeitigen Geräte in die Fläche sind) ersonnen. Die erste Behrenstype von 1901, im Gegensatz zu der älteren Pinselschrift Eckmanns eine Federschrift, wird wiederum von der Rudhardschen Gießerei herausgegeben und entspricht in ihrer den Fluß des Jugendstils und der Eckmanntype überwindenden mager geometrisierenden Haltung dem neuen Ornamentstil [14]). Mit dem Bau des Hauses Behrens für die Darmstädter Ausstellung von 1901 ist zugleich der ehemalige Maler und spätere Kunstgewerbler zum Architekten geworden.

Der Münchener Maler Richard Riemerschmid, der sich mit einem Möbelstück und mit dekorativen Flächenarbeiten 1897 an der Kleinkunstausstellung beteiligte, ist wie v. Berlepsch, Bertsch, Fritz Erler, Heine, Obrist, Strathmann und Ule über die kunstgewerbliche Bewegung hinaus in München seßhaft geblieben. Auf ihn braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, einmal weil seine Flächenproduktion ganz minimal ist und gar keine Rolle gespielt hat — er hat sich von vorneherein ziemlich ausschließlich als Innenarchitekt betätigt und schon 1902 kann er „wohl als die größte Begabung auf dem Gebiete der Möbelgestaltung gelten" — und zum anderen, weil er im allgemeinen in der Fläche dem Jugendstil noch ferner steht als in seinen schon früh nüchternen Möbeln. Die frühen Gemälde sind mehr impressionistisch als symbolistisch-dekorativ (trotz Bildtiteln wie „Garten in Eden"), weisen aber in einer gewissen dünnen Flüssigkeit auf Tendenzen des Jugendstils hin. Das bekannte Plakat für die bayerische Ausstellung in Nürnberg 1896 mit den zwölf vergnügten Putten steht noch auf dem Boden des historistischen dem Jugendstil ganz fernen Plakates jener Jahre (Parallele etwa Sütterlins Plakat für die Berliner Gewerbe-

[13]) Die Entwicklung um 1900 zeigen etwa „Der Bunte Vogel" 1899 (Berlin u. Leipzig), die „Feste des Lebens und der Kunst" 1900 (Leipzig) und endlich die Festschrift zum Dokument Deutscher Kunst 1901 (München).

[14]) Vgl. Ein Dokument Deutscher Kunst, Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901, München 1901: Text, Schrift, Buchschmuck: Behrens.

ausstellung 1896). Riemerschmid hat 1896 einige seiner seltenen Flächenarbeiten der Jugend beigesteuert, und hier zeigt es sich, daß auch er hie und da mit wüsten bandartigen Verschlingungen von Halmen, Stengeln und Linienfäden die modische Pflanzenornamentik mitgemacht hat.

Galt Riemerschmid schon in den 90er Jahren als äußerster Pol sachlich-nüchterner Gesinnung, so stellte gerade der Maler Bernhard Pankok [15]) aus Münster, der zu den jüngeren des Münchener Kreises zählte, jenen Typ des „dekorativen Malers" (im Gegensatz zum „sachlichen Ingenieur" 1906), des im Kunstgewerbe phantastisch ornamental dilettierenden Außenseiters dar, den die sachliche Reaktion von 1902 so erbittert ablehnte. Der Tischlersohn ist über die Düsseldorfer Akademie und einen kurzen Berliner Aufenthalt 1892 nach München gekommen. Sein Weg lehrt, wie neben dem inneren Überdruß, dem inneren Unbefriedigtsein gegenüber dem in der Luft hängenden L'art pour l'art-Betrieb bisweilen auch das nackte materielle Elend die Maler zur angewandten Kunst trieb. Erst die Buchschmucktätigkeit für die Jugend seit August 1896 hat ihn ähnlich wie E. M. Lilien von materiellen Sorgen befreit und bekannt gemacht. Ebenfalls seit 1896 entwirft er für den Pan Leisten. Der Maler F. A. O. Krüger, der Begründer und Leiter der späteren Vereinigten Werkstätten gibt um 1896/97 die Anregung zur eigentlich kunsthandwerklichen Betätigung und hat auch späterhin den Eigenwilligen gefördert und protegiert. 1897 beteiligt er sich mit einem Spiegelrahmen und einem geschnitzten Sessel an der Kleinkunstausstellung und wird dann einer der Hauptkünstler der neuen Vereinigten Werkstätten. Um 1900 ist auf Anregung des seit kurzem in Stuttgart ansässigen Grafen Kalckreuth die Rede davon, die Münchener Vereinigten Werkstätten nach Stuttgart zu verlegen oder wenigstens hier einen Ableger anzupflanzen. Tatsächlich werden 1901 Pankok, Krüger und Paul zur Gründung und Leitung von Lehr- und Versuchswerkstätten (Innenarchitektur) berufen. Während Pankok ganz und für die Dauer übersiedelte, ist Krüger schon 1903 wieder nach München gegangen, weil sich seine gleichzeitige Tätigkeit in München und Stuttgart nicht aufrecht erhalten ließ.

Der Reiz des ornamentalen Buchschmuckes, wie ihn Bernhard Pankok vor allem seit 1896 für die Jugend aus Landschaftlichem, Figürlichem, Pflanzlichem komponiert und mit der Tuschfeder gezeichnet hat — vielleicht der größte aller Jugend-Zeichnungen — liegt in der bei ihm geradezu stilbildenden westfälisch-eigenwilligen Sprödigkeit, der betont jeder kalligraphisch-leere Schwung, jede manuelle Akrobatik fehlt. Mit sichtlicher Mühe bringt er die zähflüssige Tusche in trägen Fluß. Er rührt gewissermaßen mit Anstrengung im zähen Gespinst der Zeichnung und sucht mit starken gratigen verbleiungsartigen Konturen ein wenig Ordnung zu schaffen. Eine haarfeine, strichlige, Ösen und Schlingen bildende

[15]) Einen knappen biographischen Abriß gibt W. Büddemann, Stuttgart in der zum 60. Geburtstage erschienenen Pankok-Nummer der Zeitschrift Das schöne Münster, Jg. 4. Heft 10. 1932. Über Pankok ist auch einiges in Hermann Obrists Neuen Möglichkeiten in der bildenden Kunst, Leipzig 1903 zu finden.

Binnenzeichnung folgt dem derben Außenkontur, so, daß (ähnlich wie bei Munch) konzentrische, maserungsähnliche Gebilde entstehen. Die Knorrigkeit seiner geliebten Äste und die verschrumpelte Rilligkeit ihrer Haut, die Konzentrik der Maserungsfiguren bestimmt mit den Charakter der Zeichnungen. Das eigentlich Bildliche wird ornamental umrahmt. Kompositionell zeigt sich eine Neigung, die Teile architektonisch, symmetrisch zur vertikalen Achse und frontal zu ordnen und aufzubauen. Es ist sozusagen eine Flächenarchitektur aus naturalistischen Bausteinen. In einem gewissen dornig-spröden Ausdruck berühren sich Pankoks Zeichnungen oft mit denen F. Erlers und Fidus'.

Innerhalb dieses Federbuchschmucks entwickelt Pankok schon seit 1896, im Anfang seltener und dann immer deutlicher werdend, eine Sonderornamentik, deren Sonderstellung nicht allein auf ihrem stark persönlichen Stil innerhalb der Flächenornamentik des Jugendstils, sondern auch auf ihrer Unflächigkeit gegenüber der sonstigen Flächigkeit des Jugendstils beruht. Sie bildet den Übergang zwischen der Buchillustration, der Fläche (der sie in ihrer zwanglosen, ungebundenen Phantastik entwachsen ist) und den Entwürfen für kunstgewerbliches Gerät (den knorpelig - plastischen Möbelformen), ja es scheint sich wie bei historistischer Flächenornamentik (auch im Formalen Beziehungen zur Rokokorepetition) bei diesem mit der Feder gezeichneten Flächenornament oft um Entwurf und Darstellung dreidimensionaler Ornamentik zu handeln. Es ist ein knorpeliges, ohrmuschelartiges, an getriebene Metallbeschläge oder an Schnitzereien erinnerndes Ornament, wie das Rokokoornament von organisch-vegetabilem Wesen und offenbar, ohne daß es noch direkt mit Pflanzenformen arbeitet, aus ihnen abgeleitet. Das Auffallende ist vor allem der Zusammenhang mit dem Historismus (oder dem originalen Rokoko) hinsichtlich der Form und der raumillusionistischen Unflächigkeit.

Ein sehr verblüffender Umschwung der Flächenornamentik Pankoks bereitet sich seit 1897/98 langsam vor. Schon Ende 1898 entsteht etwas ganz Neues, das sich 1900 im Pariser Weltausstellungskatalog [16]) vollendet. Es handelt sich um eine Entwicklung von mühsamem Stricheln zu grobflüssigem Schwung, zu einem plumpen Ornament, das (ähnlich dem Christiansens, Hausteins u. a.) farbenholzschnittartig mit breiten homogenen Flächen, konturlosen Silhouetten arbeitet, motivisch naturalistisch, doch von vorneherein stark abstrahiert, um sich dem tektonischen Bau des Ganzen, den es mit der ersten Phase gemein hat, zu fügen. Das Ornament wird radikal vereinfacht (und es wiederholt sich hier quasi die Entwicklung vom historistischen zum Jugendstilornament noch einmal) mittels einer riesigen Vergrößerung des Maßstabes und einer daraus resultierenden Verringerung der Einzelmotive und mittels einer absoluten Verflächigung mit Hilfe homogener Tonkörper. Die Ornamentik des Weltausstellungskataloges ist gewissermaßen eine Synthese dieser derben Farbenholzschnitt- oder Schablonenmanier und der Knorpligkeit und Knorrigkeit der ersten Phase.

[16]) Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches auf der Weltausstellung in Paris 1900, Berlin 1900. Schmuck B. Pankok, München.

Das pflanzliche Motiv ist hier wieder bis zur Unkenntlichkeit zum Ornament abstrahiert.

Endlich ein Hinweis auf für die Vereinigten Werkstätten entworfene Knüpfteppiche: Sie sind unbildlich, vielmehr ornamental. Auch ihr Ornament ist nicht eigentlich pflanzlich, sondern phantastisch polypenhaft, breitflächig und doch wieder stark ausgefressen und ausgefranst und hat etwas von kahlgefressenen Blättern. Die Flächenkörper, mit zarten Konturen umrandet, spinnen sich durch den Grund und werden von ihm bedrängt. Sie sind molluskenhaft unstabil und gleichen Wasserpflanzen, denen erst das Wasser (der Grund) Halt gibt und die seinen Bewegungen nachgeben.

Gleichzeitig mit Behrens hat sich der Maler und Kunstgewerbler Pankok mit dem 1901 vollendeten Bau der Villa Lange in Tübingen erstmalig als Architekt versucht.

Der mit Behrens und Riemerschmid gleichaltrige schlesische Maler Fritz Erler [17]) ist verhältnismäßig spät zu der Malergruppe, die sich um 1890 in München zusammenfand, hinzugekommen. Erst 1895 hat er sich für dauernd in München angesiedelt, nachdem er 1890 einmal vorübergehend von Breslau aus dort gewesen war. Der 26 jährige kam damals aus Paris (92—95) von der Akademie Julian, und schon hier waren (1894) Keramikentwürfe entstanden, die mithin zu den frühesten Zeugnissen des neuen Künstlergewerbes zählen [18]). Erler sieht in diesen Entwürfen tektonische Vasenformen vor, bemalt mit einer Ornamentik, die bereits seiner späteren noch zu besprechenden gleicht. Vor den Pariser Jahren war in Breslau Albrecht Peter Bräuer (dem Hauptmann im Michael Kramer ein Denkmal gesetzt hat) sein Lehrer gewesen, dem er tiefe fruchtbare Anregungen, wohl auch schon in Richtung der ornamentalen Stilisierung von Naturformen verdankt. Als Erler im Sommer 1895 nach München kam, hat ihn gleich die neue Wochenschrift „Jugend", die gerade im Entstehen begriffen war, zur Mitarbeit herangezogen. Wie Eckmann war er vom ersten Heft an ihr Mitarbeiter und wie Eckmann und später Pankok einer der regsten. Ebenso lieferte er dem Pan seit 1896/97 Buchschmuck. Früh ist dem Flächenkünstler eine geschlossene innenarchitektonische Aufgabe gestellt worden: Die Ausgestaltung des Musikraumes der Villa Neisser in Breslau (das Ganze Holz mit plastischen Jugendstildetails und dekorativ füllenden Temperabildern) wurde 1898/99 vollendet.

Auch bei Erler haben die dekorativen, die stilisierten Bilder in ihrer stark zeichnerisch-flächigen Haltung (nebenher geht der mehr malerisch-realistische Portraitist) die Brücke zum Ornament gebildet. Während aber die v. Berlepsch, Eckmann, Behrens, Riemerschmid, Pankok die Staffeleibildermalerei ganz oder fast ganz an den Nagel hingen, als sie sich dem Kunsthandwerk zuwandten, ist er immer in erster Linie Maler geblieben,

---

[17]) F. v. Ostini, Fritz Erler, Bielefeld u. Leipzig 1921.

[18]) Daß gerade keramische Entwürfe oder Versuche die neue kunsthandwerkliche Tätigkeit einleiteten, findet sich in mehreren Fällen. Vgl. etwa die vorübergehenden frühen Töpfereiversuche Eckmanns.

Vasenentwürfe, Buchschmuck, Exlibris, Plakate, Bucheinbände gingen nur nebenher. Das hatte folgende Bedeutung. Bei Eckmann oder Behrens brach die Malerei ab, als mit dem Ornament der eigentliche Jugendstil begann. Ihre Malerei stellt in ihrer Linearität und Flächigkeit eine Vorstufe des Jugendstilornamentes dar, aber von einem wirklichen „Jugendstil in der Malerei" kann bei ihren Bildern noch keine Rede sein. Bei Erler dagegen laufen späterhin Malerei und mehr kunstgewerbliche Produktion nebeneinander her, beeinflussen sich dauernd wechselseitig und gleichen sich teilweise aneinander an. Vom Jugendstil in seiner Malerei (Die Pest, 1900 voll.) wird noch zu sprechen sein. Umgekehrt ist er in seinen kunstgewerblichen Arbeiten nicht so sehr Ornamentiker, sondern ornamentalisiert auch hier eher Figürliches und Landschaftliches.

Obwohl bei Erler in seiner Stellung als Maler, der sich kunstgewerblich betätigt, im Motivischen, formal in der Flächigkeit wesentliche Voraussetzungen gegeben sind, darf man zögern, seine kunstgewerbliche Flächenproduktion dem Jugendstil zuzurechnen. Eine außergewöhnlich persönliche Handschrift stellt ihn ein wenig abseits vom Jugendstil, dem gerade das formal Nivellierte eigentümlich ist. In dieser Handschrift spielt das Eckig-Gratige eine stilbildende Rolle, doch ein formales Prinzip, das dem Jugendstil im Grunde zuwiderläuft. Und doch steht er auch stilistisch dem Jugendstil nahe in der Flächigkeit seiner klar konturierten Silhouetten und im, wenn man so sagen darf, eckigen Fluß seiner Pinselspur. Der Fluß der Linie wird gern winklig gebrochen und in der Gestalt der Flächenkörper liebt er eine spitzige Eckigkeit. Der Kontur ist haarig-splissig. Sehr typisch für den allgemeinen Stil sind seine eckig-mageren Buchstabenkörper. Auf die formale Verwandtschaft des frühen, ein wenig jüngeren Barlach mit Fritz Erler [19]) (unbeschadet der Höhendifferenz der geistigen Haltung) wurde schon hingewiesen. Der Holsteiner hat seit Dezember 1897 der Jugend seltsam unheimliche, traumhafte, stark ornamentale Illustrationen geliefert. Seine stark umrandeten homogen-tonigen Silhouetten sind zerklüftet und seine Formationen gleichen schmelzenden tropfenden Eiszapfen. — Auch Fidus steht Erler formal nicht ganz fern. Wie Fidus in seinen volkstümlichen Kindertanzgruppen hat er übrigens — merkwürdigerweise ein Ausnahmefall im Jugendstil — die eigentliche scherenschnittartige schwarze Silhouette gepflegt (Buchschmuck).

Die ohne Entwurfszeichnung saftig und breit aus der Faust modellierten Majolikatöpfe des Malers Theo Schmuz-Baudiß in München [20]), die 1897 im Glaspalast zu sehen waren, gehören zum Vollendetsten des Jugendstils. Diese Gefäße, die wie Bauchtänzerinnen und fast lasziv sich winden und wölben — eine aufwallende Bewegung, die sich erst in den sanft wel-

[19]) Möglicherweise ist die beiden gemeinsame Schulung bei Julian an dieser Verwandtschaft mitbeteiligt gewesen. Barlach selber (Ernst Barlach, Ein selbsterzähltes Leben, Berlin 1928) meint von seinem ersten Pariser Aufenthalt (1895/96): „vielleicht dürfte man sagen, daß ich mich im Schatten des Zeichners Steinlen behagte".

[20]) Vgl. den vorzüglichen Aufsatz von Hans W. Singer, Über Keramik von Schmuz-Baudiß, D. K. u. D. Bd. 2 (1898).

lenden geöffneten Randlippen glättet — und deren mächtiger teils eingeschnittener, teils plastisch sich anschmiegender pflanzlicher Dekor gleitend und züngelnd mit der Grundform zu absoluter Einheit verschmilzt, stellen die eigentliche Jugendstilkeramik dar, fallen aber aus dem Gebiet der Flächenkunst heraus und sind hier nicht näher zu besprechen. Der Maler begann im Jahre 1896 zu töpfern. Schon seit dem Frühjahr dieses Jahres arbeitet er illustrativ-bildlich für die Jugend, mit einer Neigung zum Mystisch-Unheimlichen, wie Barlach, aber im Spukhaften handgreiflicher als dieser ein Vorläufer Kubins. Die dünne Flüssigkeit der Farbe verbindet diese Illustrationen mit dem Jugendstil. Später hat Schmuz-Baudiß neben dieser tonig-verflossenen Art eine derbere Schwarzweißmethode für seine illustrativ-bildlichen Zeichnungen bevorzugt. Er entfremdet sich hier oft dem Jugendstil völlig zu Gunsten einer karikierenden Neigung. Der dilettierende Münchener Keramiker ist 1901 einem Ruf an die Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin gefolgt. Die späteren Porzellane, Teller, Gefäße, Geschirr, tragen pflanzliche Flächenornamentik. Das wellig bewegte Stengelgeschlingel paart sich hier mit wenigen riesigen breitflächig bewegungslosen schablonenhaften Blütensilhouetten, wobei die züngelnde Linie der Stiele und Halme sich eher den schlanken Vasen anpaßt und die breitflächig-ruhige Silhouette den breiten Flächen der Teller und der nun tektonisch geformten bauchigen Gefäße.

Von deutschen Keramikern traten 1897 auf der Münchener Ausstellung neben Schmuz-Baudiß noch die Karlsruher C. Kornhas und M. Läuger, Elisabeth Schmidt-Pecht (Konstanz) und Maximilian von Heider mit seinen Söhnen Fritz, Hans und Rudolph [21]), damals noch alle in München, auf. Die Söhne haben später München verlassen. Fritz und Hans v. Heider werden 1901 an die alte Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule berufen, Rudolph 1903 an die Kunstgewerbeschule in Elberfeld.

Die keramischen Arbeiten der v. Heider sind gemeinsame Arbeiten. Der Alte war mehr der Techniker, den als Maler und Bildhauer ausgebildeten Söhnen fiel das Künstlerisch-Formale zu. Ihre Produktion zerfällt (ähnlich wie bei Schmuz-Baudiß die frühen Majoliken und die späteren Porzellane) in naturalistisch-plastisch geformte Gefäße, deren reich und barock bewegte Oberfläche naturgemäß keinen Grund für Flächenornamentik abgibt (gern plastische Vogelköpfe), und die für uns ausfallen und auf der anderen Seite in Kachelfriese und tektonisch gedrehte Vasen, deren passiverer Oberflächenraum zu naturalistischen Blumen- und Tiersilhouetten gestaltet ist. Im Gegensatz zu Schmuz-Baudiß, der bei seinen frühen Majoliken über den Tonkörper eine weiße Schicht legte, in diese Schicht Ornamente schnitt, so, daß der rötlichgelbe Tongrund als Ornament wirkte, und dann das Ganze farbig glasierte, sind die Dinge der v. Heider unter der Glasur bemalt. Die Flächenornamentik der tektonisch gedrehten Gefäße zeigt tektonische Neigungen, indem ein sich gleichbleibendes Pflanzenmotiv um den Gefäßkörper gereiht und auch schon selber ins Tektonische

[21]) August Endell, Keramische Arbeiten der Familie von Heider, K. u. H. Jg. 47 (1897/98).

abstrahiert wird. Die voluminösen Flächenkörper werden in ein Gefüge vielfach sich schlängelnder Konturen eingesponnen, das auch die Grundausschnitte zum Ornament und das Ganze zum Flächenmuster macht. In den Fliesenfriesen sind die Bewegungen der schwellenden derben Konturen, die den Bleiruten von Verglasungen gleichen und verschiedenfarbige Flächen trennen, oft voller Nachdruck und geladen mit Energie, eine primitive, schwellende, satte Ornamentik. Sie ist ein gutes Beispiel für das Gefühl des Jugendstils für eine Form und Gegenform abwägende Gestaltung des zweidimensionalen Raumes.

Der Name des mit van de Velde gleichaltrigen Schweizers Hermann Obrist [22]) war schon 1896 durch seine Aufsehen erregenden Stickereien bekannt geworden. Er stellte sie damals erstmalig in München und dann in Berlin (wo sie neben Eckmannschen Arbeiten erschienen) aus, und im gleichen Jahre wurden sie im Pan [23]) von W. Bode und G. Fuchs zum ersten Male publiziert. Auch 1897 waren es vor allem Stickereien, die Obrist der Abteilung Kleinkunst beisteuerte. Er hat, ein Ausnahmefall, nicht die Malerei, sondern die Bildhauerei mit dem Kunstgewerbe vertauscht, und es ist auffallend, daß auch der ehemalige Bildhauer wiederum zunächst mit kunstgewerblichen Flächenarbeiten beginnt. Der 25 jährige hatte sein medizinisch-naturwissenschaftliches Studium an der Heidelberger Universität aufgegeben und war nach Karlsruhe auf die Kunstgewerbeschule gegangen (der öfter zu konstatierende Weg: Kunstgewerbe — freie Kunst — Kunstgewerbe, der bei einer ganzen Reihe führender Künstler das allgemeine Umsatteln um 1895 nur als einen „Rückfall" erscheinen läßt). Nach dem Weggang von der Schule entsteht zunächst Keramik. Er geht dann nach Paris, um Bildhauer zu werden (Portraitbüsten, ein früher Brunnen). Anschließend Florenz, wo er mit Berthe Ruchet, die auch später seine Entwürfe gestickt hat, das Atelier für Kunststickerei (vor allem Seidenstickerei) gründet (1892), das 1894 nach München verlegt wird. Im Jahre 1902 hat Obrist zusammen mit dem Maler Wilhelm v. Debschitz in München eine Lehr- und Versuchswerkstätte für freie und angewandte Kunst eröffnet, der 1903 die Bildhauerschule von Eugen Meyer angegliedert wurde. Seit 1903 wirkte hier als Lehrer der junge Stuckateur F. Adler, von dem noch die Rede sein wird. Die Obrist-Debschitzschule ist 1904 nach Hohenpeißenberg übergesiedelt.

Mit Endell hat Obrist einen ganz eigenen Sonderstil entwickelt, der etwas abseits vom Durchschnittsjugendstil steht. Er gehört zu den wenigen, die sich nicht mit realistischem Naturalismus begnügten, sondern mit der so oft geforderten Stilisierung Ernst machten. Aus seinen Arbeiten ließe sich eine Reihe bilden, die vom realistisch-Pflanzlichen motivisch zum vegetabil fundierten Phantasieornament und formal zur Tektonik führte. Sei-

---

[22]) Vgl. Hermann Obrist, Bildhauer, Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst, Essays (1896—1901), Leipzig 1903, K. Scheffler, H. Obrist, K. u. K. Jg. VIII (1910), Seite 555, Henry van de Velde, Ein Brunnen von H. Obrist, K. u. K. Jg. XII (1914), Seite 38.

[23]) Pan, 1. Jg. letztes Heft.

nen stachlig-dürren, grätig-drahtigen, gerippehaften Schmiedeeisenbeschlägen entsprechen in der Fläche, in den Stickereien haarfeine züngelnde und sich kräuselnde Linien, in weiter ausholenden Bewegungen oft an Peitschenschnüre gemahnend, im ganzen eine etwas dünne, faserige Art.

Gerade auf dem Felde der Stickerei [24]), die, von einigen richtunggebenden Künstlern (wie Obrist in München, M. Seliger in Berlin, O. Gußmann in Dresden u. a.) abgesehen, in der Hand von Damen lag, die entweder selber billig dilettierend die bekannten Vorbilder ausschlachteten oder öfter noch nach minderwertigen käuflichen Vorlagen arbeiteten, blühte der „Jugendstil" im schlechten Sinne, die platte Nachahmung der originalen neuen Ornamentformen. Von besseren Arbeiten seien erwähnt die zumeist von den Vereinigten Werkstätten ausgeführten sehr begabten und ausdrucksvoll-herben, von Obrist nicht unbeeindruckten pflanzlichen Entwürfe der Elisabeth Erber in München, die floralen oder abstrakten, teils im eigenen Atelier, teils von den Vereinigten Werkstätten ausgeführten Stickereien der vielseitigen Margarethe von Brauchitsch (Halle a. S., später München), die Arbeiten der Hedwig Gmelin (Karlsruhe), Gertrud Hofrichter (Planegg b. München), Olga Schirlitz-Behrendt (München). Die Stickereientwürfe Max Seligers in Berlin, der vom Historismus zum Jugendstil überging, führten seine Schwestern Emma Dernburg-Seliger und Ida Seliger, die nacheinander die Fachklasse für Kunststickerei am Berliner Kunstgewerbemuseum leiteten, aus.

Mit Recht nennt man seit jeher den Berliner August Endell [25]), der hier schon wiederholt als Theoretiker der seelischen Wirkung der Form und der abstrakten Form zitiert wurde, in einem Atem mit dem älteren Hermann Obrist. Er scheint sich nach philosophischen und kunsttheoretischen Studien (in München bei Th. Lipps) als Autodidakt, aber formal unter dem Einfluß Obrists, einer praktischen Betätigung im neuen Kunstgewerbe zugewandt zu haben und beteiligt sich 1897 mit einigen textilen Flächenarbeiten und mit dem reliefplastischen Wandfries des einen Zimmers an der Münchener Kleinkunstausstellung. Endell leitet seine grotesk-phantastische Ornamentik nicht so sehr (wie Obrist) von ursprünglich konkret-Pflanzlichem ab, er bildet nicht so sehr einen ursprünglichen Pflanzennaturalismus phantasievoll um, sondern erfindet von vorneherein in Anlehnung an die Bildungsweise organischer Formen eigene phantastische Gebilde. Er „erfindet" gewissermaßen organische Formen. Seine atektonische Ornamentik „erinnert" dauernd an Organisches, ohne es je konkret darzustellen, sie gleicht Organischem. Das Flächenornament (Webereien [26]),

---

[24]) Vgl. A. Koch, Darmstadt, Moderne Stickereien, Darmstadt o. J. Mehrere Serien, die erste etwa 1900.

[25]) Vgl. August Endell, Um die Schönheit, Eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896, München 1896 und die teilweise schon zitierten kunsttheoretischen Aufsätze: Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur, D. K. u. D. Bd. 1 (1897/98), Formenschönheit und dekorative Kunst, D. K. Bd. 1 (1898) und Originalität und Tradition, D. K. u. D. Bd. 9 (1901/02).

[26]) Vgl. Kleinkunst München 1897.

Buchschmuck [27]), Flächenornamentik für Wand und Fußboden [28])) wie das reliefplastische Ornament und die Möbelbeschläge sind wie die Formen Obrists knochig-mager, stachlig und zackig, grätenhaft und zinkenreich und gemahnen an Skelett-, Knochen-, Gräten-, Geweih-, Blatt- und Flügelrippenformen. Insbesondere verbindet ihn mit Obrist die Vorliebe für eine etwas spinnenbeinig-groteske Linie. Als einer der ersten hat August Endell Gelegenheit zu baulicher Tätigkeit gehabt (Hofatelier Elvira, München, schon 1896?). Während die anderen erst nach der Jahrhundertwende, zugleich den Jugendstil aufgebend, zu Architekten wurden, ist er auf diese Weise zu einem der ganz wenigen schöpferisch-originalen Jugendstilbaukünstler (im Gegensatz zu den Fassadenmaurern von 1900) geworden. Er übertrug die reliefplastische Jugendstilornamentik auf die Bauflächen. Wohl um die Jahrhundertwende ist der Architekt von München wieder nach Berlin gezogen.

Der Bayer Karl Gross (geb. 69 Fürstenfeldbruck), der bereits 1898 München verlassen hat, um in Dresden an der Kunstgewerbeschule die Modellierklasse zu übernehmen, war ziemlich ausschließlich Plastiker. Er machte sich in München durch seine plastischen Jugendstilzinnarbeiten einen Namen (vgl. seine Zinnarbeiten Kleinkunst 1897) und hat sich später in Dresden vor allem auf Deckenstuckaturen (vgl. die Wirkung der Haeckelschen „Kunstformen" 1899) spezialisiert. Karl Gross ist wie so mancher andere jüngere Vertreter des Jugendstils (F. Adler, P. Bürck, Leonh. Hellmuth, M. A. Nicolai, Jak. Weinheimer, B. Wenig) aus der Münchener Kunstgewerbeschule hervorgegangen und hat sich dann bei Fritz v. Miller (dem Sohn des berühmten Erzgießers und Lehrer an der Münchener Kunstgewerbeschule) weitergebildet. Von seinen seltenen Flächenarbeiten seien die aparten, naturalistischen Kunstverglasungen genannt, die er um 1900 namentlich für die alte Dresdener Firma Gebrüder Liebert, die wie die Kunstglasereien Karl Engelbrechts in Hamburg und Carl Ules in München von Bedeutung für die Jugendstilverglasungskunst wurde, entwarf. Er teilt die Glasfläche nicht zum einheitlichen, geschlossenen Bilde auf, sondern streut in die leeren Scheiben allerlei dünnen naturalistischen Dekor ein, Weintrauben, Vögel, Medaillen u. a.

Karl Gross gehört nicht zu jenen, die von der freien Kunst herkommend als Dilettanten das neue Kunstgewerbe schufen, sondern zu den von vorneherein zünftig als Kunsthandwerker Geschulten, die in die neue Richtung hineinwuchsen. Vollends als Handwerker ist der Glasmaler Carl Ule (Anstalt für Glasmalerei, Verglasung und Glasmosaik, München) zu werten, wenn er auch wie in Hamburg Engelbrecht neben fremden Künstler-

---

[27]) u. a. seit 1897 für den Pan schwarzer, scherenschnittartiger Buchschmuck mit stark floralen Anklängen, viel mit Überschneidungen arbeitend, in manchen Figuren an F. Erlers schwarze Buchschmucksilhouetten anklingend. An der Mitarbeit an der Jugend haben sich Obrist (von dem innerer Buchschmuck regelwidrigerweise wohl überhaupt nicht existiert) und Endell als Ausnahmen nicht beteiligt.

[28]) Eine Fundgrube sein „Buntes Theater" (für Wolzogens „Überbrettl") an der Köpenickerstraße in Berlin, 1901.

entwürfen [29]) eigene ausgeführt hat. Ule, der mit den Malern v. Berlepsch und Schmuz-Baudiß zu den ältesten der Münchener Kleinkunstgruppe zählt (geb. 1858 Halle a. S.), hat seit 1882 die Unterrichtsanstalt am Berliner Kunstgewerbemuseum besucht und sich schon 1889 in München als Glasmaler niedergelassen.

Das Verhältnis zur Glasfensterkunst [30]) demonstriert fast konstruiert klar und eindeutig den Stilwillen des Jugendstils. Die moderne kunstgewerbliche Revolution von 1895 hat bezeichnenderweise die Technik der Glasmalerei, die Licht und Schatten auf die Scherben auftragend illusionistische Form modelliert, und die der Historismus namentlich nach Renaissancevorbildern seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts wieder erweckt hatte (zuerst in München), abgestoßen und an Stelle dieser detailreich kleinförmigen, unflächigen Methode zuerst wieder und ausschließlich die alte primitivere Kunstverglasung aufgenommen, das derbe, aus unbemalten, breiten, farbig homogenen Scherben verbleite flächige Mosaik — ähnlich der Wiederaufnahme des breitflächigen Künstlerholzschnittes eine für die Zukunft bedeutungsvolle Tat. Die historisierende Glasmalerei hat sich vor allem für kirchliche Zwecke neben der meist profanen Jugendstilverglasung erhalten. Die Aufnahme der Kunstverglasung hängt zusammen mit der Einführung des amerikanischen farbigen Opalescentglases (vgl. Chicago 1893 und Engelbrecht), das durch seine Struktur nur die reine Mosaiktechnik zuließ und auf dem die Jugendstilverglasung großenteils geradezu beruht.

Die Kunstverglasungen des Jugendstils zerfallen in zwei Gruppen, in zwei Typen, die sich als zwei natürliche Möglichkeiten ganz selbstverständlich ergaben, die bildliche (landschaftlich-figürliche) Verglasung, wie sie namentlich Karl Engelbrecht in Hamburg mit seinen selbstentworfenen und den nach Christiansens Kartons gearbeiteten Fenstern vertritt, und die ornamentale Verglasung, auf die sich Carl Ule in seinen eigenen Entwürfen (neben ihm in ähnlicher Weise der junge Patriz Huber in München, dieser aber weniger pflanzlich als geometrisierend) beschränkt.

Spricht in den bildlichen Verglasungen die naturalistische Gestalt der flächenfüllenden Scherbe, deren einheitliche Verschiedenfarbigkeit von der angrenzenden sie auch ohne Konturierung schon begrenzen würde, so, daß formal die Verbleiung als lediglich rahmende Zutat zurücktritt, so wird in den ornamentalen Verglasungen das Gitter der Bleiruten selber vor dem weiten eintönigen Glasgrund positiv zum linearen Ornament. Während etwa Huber mit diesen Verbleiungslinien ziemlich ausschließlich geometrisiert, flicht Carl Ule einen dürftigen, verwässerten Naturalismus ein, indem sich das geometrische Gerüst der Bleiruten hie und da zu winzigen pflanzlichen Motiven, billig erfundenen Blättchen und Blüten spaltet und gabelt. Im Vergleich mit den saftig und schwungvoll gezeichneten, derb-

[29]) Solche von den damaligen Münchenern P. Behrens, F. Erler, B. Paul, R. Riemerschmid u. a., zum Teil für die Vereinigten Werkstätten.

[30]) Einen guten Überblick gibt die „Deutsche Glasmalerei - Ausstellung", Karlsruhe 1901.

flächigen und farbenglühenden, bildlich gefüllten Fenstern Christiansens ein wenig dürre und leere ornamentale Liniengitter, in denen die winzig eingestreuten dilettantischen floralen Motive sich verlieren.

Eine einmalige Sonderstellung zwischen Malerei und Kunstgewerbe hat der aus Düsseldorf stammende, mit Eckmann, Leistikow, Christiansen etwa gleichaltrige (geb. 66) Maler Carl Strathmann [31]) in München. Obwohl Corinth (Legenden) „reichhaltige Muster für Tapeten, Menus und Buchzeichen" von ihm erwähnt, scheint er in der angewandten Kunst nicht hervorgetreten zu sein; andererseits fallen aber auch seine Bilder schwerlich unter den Begriff Malerei, sondern sind gewissermaßen Produkte einer sonderlich artistischen nicht angewandten kunstgewerblichen Tätigkeit. Er ist auf dem Weg von der Malerei zur angewandten Kunst an der Grenze stehen geblieben. Dieser Weg begann bei ihm, der auf der Akademie seiner Vaterstadt begonnen hatte, und, nachdem man ihn dort wegen Mangel an Begabung entlassen hatte, und bevor er offenbar um die Mitte der 80er Jahre in München seßhaft wurde, nach Weimar zu Kalckreuth gegangen war, mit dem Impressionismus und führte analog zur französisch-belgisch-holländischen Entwicklung (vgl. die Société des Vingt, vor allem Toorop) zu einer Art Pointillismus, zu einer völlig ornamentalisierten dekorativen Kreuzung zwischen Pointillismus und Jugendstil. Er spinnt ganz zeichnerisch und starr und flächig ein teppichhaftes, emailartig kostbares, phantastisch erfundenes Ornamentmosaik aus, die Fläche bis in den mikroskopisch-kleinsten Winkel mit ornamentalen Erfindungen bedachtsam füllend und musternd und kostbar machend (ist Toorop in Holland, so ist in Wien Gustav Klimt die Parallelerscheinung). Die wenigen Tafeln Carl Strathmanns sind verbissen kostbar gearbeitete, goldschmiedehaft reich funkelnde Mosaikgefüge aus winzigen Steinen, die in einigen großen ornamental geschwungenen Bahnen geordnet und zusammengefaßt werden. Die oft reproduzierte [32]) „Schlange des Paradieses", die Strathmann 1897 auf die Kleinkunstausstellung im Glaspalast schickte, ist eines dieser ornamentalen Bilder, wohl das, welches seine Zugehörigkeit zum Jugendstil am stärksten dokumentiert [33]). In der für die antiimpressionistisch dekorative Malerei dieser Jahre typischen Weise (vgl. Behrens, v. Hofmann, Vogeler) wird hier der Rahmen einbezogen und mit dem Bild verschmolzen, indem dieses ornamentalisiert, und andererseits der Rahmen bildlich-ornamental (wie einst bei Runge auch inhaltlich-gedanklich ein Ausspinnen, Weiterführen, Ausklingen) ausgestaltet wird.

Strathmann hat früh am Pan (seit Jahrg. 1, Heft 2) und dann auch an dem neuen Blatt Jugend (seit Januar 1896) mitgearbeitet. Der Zeichner

[31]) Vgl. vor allem L. Corinth, Carl Strathmann, K. u. K. Jg. 1 (1902/03), S. 255 u. Derselbe, Carl Strathmann, in Legenden aus dem Künstlerleben, Berlin 1909, u. auch Ismar Lachmann - Berlin, K. Strathmann - München, D. K. u. D. Bd. XL (1917), S. 297.

[32]) z. B. bei A. Koeppen, Die moderne Malerei in Deutschland, 3. Aufl., Bielefeld u. Leipzig 1925, Abb. 88.

[33]) Schon die Portraitzeichnung Th. Th. Heine aus der Düsseldorfer Akademiezeit hat etwas züngelndes im Umriß und etwas flackerndes in der Gestalt. Vgl. auch die Salambo und den Ibykus, beide 1894.

spezialisiert sich auf eine kokett-primitivistische groteske Karikatur. Seine breitflächigen, leeren, zackigen Silhouetten sind ohne Bewegung wie eine Kreisfläche. Träger der Bewegung ist der metallisch-gratige Kontur, der manchmal von sprödem Fluß ist und oft mehr passiv gebogen wie ein Draht.

Ähnlich wie Klimt hat Carl Strathmann die Methoden des Jugendstils als eines von vielen Mitteln für seine anspruchsvollen Sonderlichkeiten benutzt.

In der Abteilung Kleinkunst 1897 war eine Hängeuhr aus Messing nach dem Entwurf des Malers Th. Th. Heine ausgeführt, der sich in der angewandten Kunst sonst ziemlich ausschließlich durch seine überreiche Buchschmuckproduktion [34]), namentlich für den Langenverlag bekannt gemacht hat. Sie beginnt mit Illustrationen für die Fliegenden Blätter. Der Buchschmuck für den Pan (seit Jg. 1, Heft 2, 1895) verknüpft das Illustrative mit dem Ornamentalen und zeigt schon Biedermeierneigungen; dabei ein naturalistisches Ornament, das dem Jugendstil Eckmanns nahesteht. Von Anfang an war Heine Mitarbeiter an der seit April 1896 erscheinenden, dem Pariser Gil Blas nachgebildeten, Münchener Illustrierten Wochenschrift Simplicissimus. Er war dort „als erste Kraft engagiert" (Corinth) und ist ganz in der langen Tätigkeit für das Langensche Blatt aufgegangen und durch sie populär geworden. Im pflanzlich-Ornamentalen erinnert Heine auch hier stark an Eckmann, bevorzugt aber, wo Eckmann den Tuschpinsel benutzt, die Feder, die seinem kleinen Buchornament leicht etwas Starres gibt. In der parodistisch-historisierenden stilistisch allzu beweglichen Haltung berührt er sich mit J. Diez. Daneben eine illustrativ-bildhafte Karikatur, die sich meist dem Jugendstil verschließt. An der älteren Jugend, mit der der Simplicissimus sonst durchweg seine bekannten illustrativen Mitarbeiter teilte, hat Heine nicht mitgearbeitet. Erwähnt sei noch von seiner Tätigkeit für die neuen Zeitschriften die Ausstattung des 3. Quartals der Insel und ferner der etwas fragwürdigen Seltsamkeit ihres formalen Prinzips halber eine Gruppe von Illustrationen (dazu gehörig z. B. die Zeichnungen zu Anton Lindners Die Barrisons, Schuster & Löffler, Berlin), in denen ähnlich wie bei Jossot die darstellende Linie der Steigerung ihres Ausdrucks zuliebe sich ins abstrakt-Ornamentale verbiegt, in denen die darstellende Linie sich zu ausdruckgeladenen abstrakten Kurven verselbständigt. Endlich sind auch Heines stark ornamentale Plakate, deren breite, konturlose, homogene Flächen in leerem kalligraphisch flie-

[34]) Vgl. u. a. Grautoff, Moderne Buchkunst in Deutschland, der ihm ein eigenes Kapitel widmet (für die interessanten Tatsachendetails des damaligen Buchkunst-, Druck- und Verlagbetriebs, die hier nicht wiederholt und im Einzelnen verzeichnet werden können, sei überhaupt auf das Grautoffsche Spezialwerk verwiesen). Georg Hermann, Der Simplicissimus und seine Zeichner, Berlin o. J. (1900), wie G. Hermann, Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld u. Leipzig 1901, auch seines Verfassers wegen bemerkenswert. Hermann Eßwein, Thomas Theodor Heine, München u. Leipzig o. J. (etwa 1904). Lovis Corinth, Th. Th. Heine und Münchens Künstlerleben am Ende des vorigen Jahrhunderts, K. u. K. Jg. IV (1906), abgedruckt auch in Legenden aus d. Künstlerleben.

ßendem Schwung, der zur „Gestalt" der Flächen in einem merkwürdigen, auch sonst zu beobachtenden (Christiansen, v. Hofmann) Spannungsverhältnis steht, umrissen sind — ein Ausnahmefall — teilweise dem Jugendstil zuzurechnen.

Mit dem ein wenig älteren Strathmann hat der Leipziger anfangs die Düsseldorfer Akademie besucht, sich dann Mitte der 80er Jahre als Maler in München niedergelassen, 1892/93 an der Sezession und 1894 mit Eckmann, Corinth, Slevogt, Strathmann u. a. zusammen an der „Freien Vereinigung" beteiligt. Der Maler geht in den ersten 90er Jahren vom malerisch-uninhaltlichen Impressionismus, „vom äußersten Impressionismus" (Eßwein, die impressionistischen Gemälde um 1890 erinnern an Liebermann) zu einer literarisch-illustrativen, zeichnerischen, linear-ornamentalen Art über („die Japaner und die Meister der Gotik regten ihn an, die absolute Form und reine Linie zu kultivieren" Corinth) und entdeckt gleichzeitig in der graphischen Illustration sein eigentliches Gebiet.

Was die übrigen Münchener angeht, so läßt sich die Kleinkunstgruppe von 1897 durch den Kreis, der sich schon seit Januar 1896 in der Mitarbeit an der Jugend zusammenfand, wenn er sich auch teilweise mit ihr überschneidet (Eckmann, F. Erler, Pankok, Riemerschmid, Schmuz-Baudiß, Strathmann) vorteilhaft ergänzen.

Das überreiche Buchgraphikmaterial der Jugend wie die Buchgraphik jener Jahre überhaupt scheidet sich zwanglos in drei Gruppen: Der eine Pol (in der Jugend von der kleinsten Schar der Eckmann, Christiansen, Dodge, Haustein, Hegenbart, v. Brauchitsch, Kleinhempel vertreten) ist der eigentliche unillustrativ-ornamentale Buch*schmuck*, das Pflanzenornament, vom Inhalt des Textes losgelöst, aber formal am ehesten mit Schriftspiegel und Seite zur organischen Einheit zusammenwachsend, unter dem Gesichtswinkel der damaligen Renaissance der Buchkultur, die einen wesentlichen Teil der allgemeinen kunstgewerblichen Bewegung bildet und auf die formale Vereinheitlichung des Buchganzen ausging, fraglos die fortschrittlichste Erscheinung. Gearbeitet wird mit Tuschfeder und -pinsel, mit dem farbig absolut homogenen Flächenkörper, der sich vom Buchstabenkörper prinzipiell nicht unterscheidet. Auf der anderen Seite die meist mit der Kreide gezeichnete, realistisch-malerische, bildmäßige Malerillustration der Eichler, Feldbauer, Georgi, Jank, Münzer, Püttner, v. Reznicek, Schmidhammer, Stuck, die, soweit der ornamentale Fluß des Jugendstils in sie eingedrungen ist, im Zusammenhang mit der Malerei, in den sie gehört, besprochen werden soll. Die Illustration ist die reaktionäre Methode, die — vor allem in der Gestalt der eingeschalteten Tafel der historistischen „Prachtwerke", die sich garnicht der erstrebten formalen Vereinheitlichung des Buchganzen zu fügen vermochte — der Jugendstil immer wieder und ausgesprochenermaßen zugunsten des Buchschmucks bekämpft hat. Zwischen diesen beiden Polen endlich, zwischen Ornamentikern und Illustratoren jene zahlreiche Gruppe, die das Illustrative mit dem Ornamentalen vereint (Jugend: Caspari, Christophe, Diez, Eichrodt, Engels, F. Erler, Fidus, Lilien, Pankok, Vogeler, Witzel; meist flächige Tusch-

technik wie bei den reinen Ornamentikern). Diese Klassifizierung deckt sich natürlich nicht immer ganz mit den einzelnen angeführten Künstlern, ohne daß ihr das an Berechtigung nähme: es sind verschiedene Prinzipien.

Zunächst die Münchener Pflanzenornamentiker der Jugend: Über den führenden Meister Otto Eckmann ist gesprochen worden. — Hans Christiansen war zwar in den 80er Jahren Schüler der Münchener Kunstgewerbeschule, gehört aber späterhin nicht mehr zu dem Münchener Kreis (vgl. Darmstadt). Seinem floralen Buchschmuck sehr verwandt ist der derbe und breitflächige pflanzenornamentale Buchschmuck des jüngeren Paul Haustein in München (Jugend seit Jan. 98), der aber neben dem voluminösen ruhigen Flächenkörper in Blatt- und Blütenstengeln auch die schlängelnde Bewegung stark berücksichtigt. Es ist ein ausgesprochener Farbenholzschnitt- oder Schablonenstil in verschiedenfarbigen homogenen Flächen riesigen Maßstabes. Haustein übernimmt auch Christiansens Methode, nicht zu konturieren, sondern die farbigen Körper gewissermaßen einzusägen, so, daß der Grund als Zeichnung durchscheint. Paul Haustein, der wohl der jüngste der Jugendstilkünstler ist (geb. 80 Chemnitz) besuchte in Dresden die Kunstgewerbeschule und dann in München die Kunstgewerbeschule und die Akademie. Er gehörte zu denen, die nach der teilweisen Auflösung der Darmstädter Kolonie, die das Dokument deutscher Kunst von 1901 abschloß, zur Ergänzung der Restgruppe nach Darmstadt berufen wurden (München-Darmstadt 1903). Neben dem Buchornament hat er vor allem Schmuck entworfen. — In der derben Farbenholzschnittmanier der Christiansen und Haustein hat auch Margarethe v. Brauchitsch (Halle a. S., später München), eine der wenigen undilettantischen Vertreterinnen des Pflanzenornaments [35]), für die Jugend (seit Mai 98, Pan seit 1897) pflanzenornamentale Leisten gearbeitet. Sie begann mit Stickereien (s. o.), es folgten Buchschmuck, Tapeten, Verglasungen (hier Ule näher stehend als Christiansen) bis sie sich um 1902 wieder ganz der Stickerei zuwandte. — In diesen stilistischen Zusammenhang des riesigen farbenholzschnittmäßigderbflächigen floralen Buchornaments gehört ebenfalls der früh (98) verstorbene Dachauer G. E. Dodge (Jugend seit November 96), einer der begabtesten. Er hat die massig konturierten Silhouettenflächen der Pflanzen (seltener auch Figürliches und Landschaftliches) und die ebenso massig gerandeten Zwischenräume (die durch ihre Umrandung zu positiven Körpern werden) zu mosaikhaft fest gefügten Buchleisten verpaßt und ineinander gebettet. Die Bewegung liegt mehr im Kontur der mosaikbildenden Silhouetten als in ihrer Gestalt. Eine seiner besten Arbeiten, in der er meisterhaft den Jugendstil vertritt (Christiansen nahestehend, ihn aber geschmacklich übertreffend) ist die Leiste „Spring" (Jugend, April 98), wo im Wogen der Halme und im weichen Züngeln der Haarsilhouette auch einmal die bewegte Gestalt zur Sprache kommt. — Der späterhin als führender Meister des Münchener Figurenplakates berühmt gewordene Ludwig Hohlwein war seit April 1896 Mitarbeiter der Jugend und steht damals in

[35]) Sie leitete übrigens ein Damenatelier für ornamentales Entwerfen.

seinem pflanzlich-abstrahierten ornamentalen Buchschmuck (nicht in seiner sehr rezeptiv-verwandlungsfähigen Karikatur) dem Jugendstil, insbesondere dem späteren, flächigen, abstrahierten Pflanzenornament Pankoks, nahe. — Gertrud Kleinhempel (später in Dresden) hat der Jugend seit September 1897 flott und sauber mit Tuschfeder und -pinsel gezeichneten pflanzlichen Buchschmuck geliefert, in der flüssigen Tuschpinselführung stark auf schlängelnde, züngelnde Bewegung hin arbeitend. Ein besonderer Reiz wird dadurch gewonnen, daß die verschiedenfarbigen Silhouetten gleichermaßen schwarz konturiert werden. Mit ihrem Bruder Erich Kleinhempel (Dresden), dessen pflanzlich-ornamentaler Buchschmuck für die Jugend (seit März 1900) dem seiner Schwester gleicht, ist G. Kleinhempel frühzeitig vom floralen Jugendstil, von sich schlängelnden Stengeln und Linienbündeln (vgl. auch Exlibris, Tapeten, Friese, Reklamearbeiten, Stickerei, Stoffmuster der Geschwister Kleinhempel) zu dem neuen zentralistisch-bewegungslosen „Plakatstil" der folgenden Jahre übergegangen, dabei motivisch am Pflanzlichen und Figürlichen festhaltend. — Von den Arbeiten Hermann Bek-Grans in München, der um 1905 an die Nürnberger Kunstgewerbeschule ging, gehören die frühen (seit etwa 1897) im ganzen noch ein wenig schwächlichen und unsicheren, dünnen und zitterigen floralen Buchleisten (u. a. für die Jugend seit Sept. 97) in unseren Zusammenhang. — Fritz Hegenbart, einfallreich und in Technik und Stil überaus wandlungsfähig, hat ab und zu für kleinen ornamentalen Buchschmuck den Jugendstil in sein Repertoire aufgenommen (Jugend seit April 96) und florale Bucheinbände [36]), Exlibris [37]) u. a. entworfen.

Es folgen jene Münchener Buchkünstler des Jugendkreises, die mit dem ornamental-Buchschmuckhaften (Tusche) stärker oder schwächer inhaltlich-illustrative und zugleich bildhafte Tendenzen verbinden.

Das Verhältnis des Nürnbergers Julius Diez [38]) zum Jugendstil hat seinerzeit Arthur Roeßler [39]) einmal so skizziert: „Er ist nicht aus Not, sondern aus freier Wahl Eklektiker und könnte ebensogut, wie er ja auch zuweilen tut, im sog. ‚Jugendstil' arbeiten wie irgendeiner, der sich darob wertgrädiger dünkt, weil er sich ‚modern' gehabt." Diez ist historisch erzogen. Er beginnt in München an der Kunstgewerbeschule und wird dann

[36]) Vgl. die sogen. „F. Volckmar'schen Einbände", eine Serie von 48 Leineneinbänden, großenteils im Jugendstil, welche die Buchhandlung F. Volckmar in Leipzig 1901 herausbrachte. Am Entwurf waren von Deutschen neben Hegenbart Jos. Berchtold, P. Bürck, W. Caspari, J. V. Cissarz, F. Eisengräber, P. Kersten, H. Pfaff u. a. beteiligt.

[37]) Die wichtigsten Schöpfer des Jugendstilexlibris seien hier einmal aufgezählt: W. Caspari, O. Eckmann, M. Esterle, P. Haustein, F. Hegenbart, H. Hirzel (u. a. Exlibriswerk bei Fischer & Franke), E. Kreidolf, E. M. Lilien, F. Gino Parin, F. Stassen, H. Vogeler, J. J. Vrieslander, B. Wenig (u. a. Exlibriswerk bei Fischer & Franke). Auch hier fallen, mit Ausnahme H. Vogelers die Radierer (M. Klinger, O. Greiner) für den Jugendstil weg. Vgl. das Werk des Besitzers der damals größten deutschen Exlibrissammlung, K. E. Grafen zu Leiningen-Westerburg, Deutsche und Österreichische Bibliothekzeichen, Exlibris, Stuttgart 1901, W. v. Zur Westen, Exlibris, Bielefeld u. Leipzig 1901, R. Braungart, Das moderne deutsche Gebrauchs-Exlibris, München 1922.

[38]) F. v. Ostini, Julius Diez-München, o. O. u. J.

[39]) Moderne Münchener Exlibris-Zeichner, K. u. H. Jg. 55 (1904/05).

auf der Akademie Schüler von Rudolf Seitz. Ihm mag er wie der einige Jahre ältere Sattler die darstellerisch ungewöhnlich sichere, knorpelig-barocke, saftig-flüssige Tuschhandschrift (im zarteren Federstrich allerdings starrer) verdanken. Im übrigen aber darf Julius Diez nur mit Vorbehalt zu den „Archaisten" gerechnet werden, zu jener jüngeren, mit der Jugendstilgeneration gleichaltrigen historisierenden Gruppe, die den Historismus, namentlich die Rezeption des „Altdeutschen" in den neuen Buchstil hinüberleitete. Er nimmt es nicht ernst mit dem Historisieren, wie es die Sattler, Barlösius, Schiestl, Lechter u. s. f. tun, sondern parodiert und gesellt sich eher dem Kreis der Biedermeierparodisten, den Heine, Caspari u. s. f. zu. Die historische Form ist ihm nicht strenge Sprache, sondern motivisches Kuriosum, hinter dem der eigene Dialekt bewußt nicht zurücktritt, bewußt nicht verleugnet wird, sondern überall den Stilkern ausmacht. Dieser eigene Dialekt gehört in unseren Zusammenhang. Seit 1894 bereits erscheint in Gestalt von Vignetten, Exlibris, Wappen, Speisekarten, Majolikaentwürfen [40]) eine kraus historisierende Ornamentik, der weniger an der Strenge der historischen Form, als am eigenen Spiel der Feder und des Pinsels gelegen ist. In den barocken Pinselschwüngen klingt die Rokokoschulung, die Einwirkung des gedrungenen Rokokoschnörkels durch. Es ist eine Art, die damals im Historismus fortschrittlich im Sinne der neuen Formenfreiheit, des Jugendstils wirkte und die später im Jugendstil nach Historismus aussah. Hie und da hat sich der in vielen Rollen Sichere später auch einmal im reinen Gewell und Geschlängel von Halmen und Gräsern versucht.

Formal Julius Diez' frühen Entwürfen für Majolika (um 1895) verwandt und möglicherweise von ihnen angeregt sind die bäurisch-floralen Fayenceteller und -gefäße Elise Schmidt-Pechts in Konstanz mit ihren kurzen saftigen Pinselschwüngen. Sie erschienen erstmalig 1897 auf der Münchener Kleinkunstausstellung.

Der mit zarter Feder gezeichnete, kapriziöse kleine Buchschmuck des Buchschmuckkünstlers Walter Caspari (Jugend seit November 1896, Mitarbeiter des Simplicissimus, florale Bucheinbände) verkörpert jene Biedermeierrichtung der Schwarzweißkunst (Heine, Vogeler u. a.), der auch Diez nicht allein in der allgemeinen parodistisch-historisierenden Haltung, sondern in mancher Arbeit auch formal angehört. Caspari, formal so vielseitig, wie in der Technik einseitig, hat sich an Heine und Beardsley inspiriert und verarbeitet mancherlei Anregung: So ist manchmal etwas von geschwungener und spiraliger Bewegung in die Bildchen hineingekommen, deren Beziehung zum Jugendstil sich im allgemeinen mehr auf die Mittel als auf die Form erstreckt. Ähnlich Vogeler gibt er sich (auch stilistisch) in einer lyrisch-einfältigen Naivität, nur fühlt er sich spöttisch-überlegen, wo Vogeler es ernst meint. Seine Naivität hat die Richtung zum Grotesken.

---

[40]) Frühe Arbeiten in den Jahrgängen seit 1894 des Seemannschen „Kunstgewerbeblattes" veröffentlicht. Von Anfang an ist dann Diez Mitarbeiter am Pan und an der Jugend.

Der figürlich-illustrative, dabei aber ausgesprochen grotesk-ornamentale und intarsiahaft-flächige Franz Christophe (Jugendmitarbeiter seit August 1896, Simplicissimusmitarbeiter) steht Strathmann nahe und dem Beardsley-Heinekreis, ist aber inhaltlich humorvoll-harmloser. Er macht sich lustig. Die Bildflächen sind aus kostbar gearbeiteten, in der ornamentalen Struktur mannigfaltigen Flächenstücken intarsiahaft gefügt. Die Sucht nach kostbar-präziser Ausführung führt zur Starrheit. Ähnlich Jossot versucht Christophe im Rahmen der bildmäßig gefüllten Fläche eine Synthese aus absoluter Flächigkeit und fließend-schwungvoller, grotesk-ornamentaler Bewegung. Im rein Ornamentalen berührt er sich mit dem Berliner H. R. C. Hirzel.

Auch der Münchener Modekarikaturist Ludwig Kirschner (Jugend seit 1896) hat à la Strathmann primitivistisch-grotesk kokettiert, läßt aber im Gegensatz zu Strathmann im Kontur den Pinsel fließen.

Bei dem früh gestorbenen Rudolf Wilke (Jugend seit Febr. 1896, Simplicissimus seit 1899) kommt (ähnlich wie bei Jossot) die fließende Linie des Jugendstils dem grotesken Karikaturisten entgegen. In großfließendem Schwung formt sie seine grotesken dunklen Silhouetten und umrandet die im Ton homogenen Flächen. Er steht Edvard Munch stilistisch vielleicht am nächsten.

Rudolf Wilke und der wenige Monate jüngere Bruno Paul [41]) (1893—1907 in München, dann Berlin; seit Februar 1896 ein nicht seltener Mitarbeiter der Jugend, seit Februar 1897 erst Simplicissimus, zu dessen Hauptillustratoren er bald zählt) sind langezeit Ateliergenossen gewesen, und daran mag es zum Teil liegen, daß beider Karikatur so stark verwandt, ja, oft zum Verwechseln verwandt ist. Insbesondere wird eine formale Analyse der späteren Arbeiten Pauls für den Simplicissimus zugleich auf den Wilkeschen Stil passen: Seine grob-groteske Karikatur ist stark ornamental und völlig flächig, oft holzschnitt- oder intarsienartig. Neben im Ton absolut homogenen Flächenkörpern füllt er gern die Flächen mit homogenen Mustern [42]): Punkten, Karos, Schraffuren, Kringeln u. s. f. Die Silhouetten sind von groteskem Fluß. Pauls illustrative Karikaturen stellen eine Synthese des Ornamentalen und des Bildmäßigen dar, wobei das flächig-Ornamentale viel mehr als etwa bei Jank das Übergewicht hat. Vom realistisch-Bildmäßigen behält er nur die Anlage und die sorglose Skizzenhaftigkeit. Im übrigen sind seine Figuren Ornamente. Diese Bilder sind so ornamental, daß der negative Flächenraum anfängt zu sprechen und an einigen Stellen bewußt gestaltet ist. Im formalen Prinzip ist er wie Wilke Munch sehr verwandt. Man kann die Arbeiten Franz Christophes als eine Weiterführung seiner Art ins noch Ornamentalere betrachten.

[41]) Joseph Popp, Bruno Paul, München o. J. Als Quelle für das hier in Betracht Stehende absolut unergiebig.

[42]) Die im Jugendstil öfter anzutreffende (vgl. u. a. ganz frühe kunstgewerbliche Arbeiten van de Veldes, Buchschmuck von E. R. Weiss) einheitlich-flächige Musterung von Flächenräumen insbesondere mit Punkten, kleinen Tüpfelchen dürfte auf formale Zusammenhänge mit dem Pointillismus deuten.

Übernimmt Bruno Paul für den Simplicissimus in einheitlicher Weise den Stil der Jugendkarikaturen Rudolf Wilkes, der selber ja erst seit 1899 für den Simplicissimus arbeitete, so zeigt er sich zuvor in den Arbeiten für die Jugend technisch wie formal außerordentlich abwechslungsreich und auffallend beweglich unter den Jugendstilleuten, die sich fast alle auf eine einmal gefundene Manier festlegten. Er zeigt hier innerhalb des Jahres 96 die rapide Entwicklung — und hat an ihr entscheidenden Anteil — zum klassischen Jugendstil, die Kulmination etwa in der figürlich-floralen Leiste in Nr. 48, November 96, mit ihren beiden mächtigen sich kreuzenden S-Schwüngen, die der derben Schwarzweißzeichnung das ornamentale Rückgrat geben, mit ihrer lodernden Haarsilhouette und den wallenden Bündeln von Blatt- und Blütenstengeln.

Die Produktion für die Jugend zeigt die Entwicklung von einem kräftigen, plakathaften Holzschnittstil mit mehreren Tonplatten in greller künstlicher Beleuchtung mit schweren schwarzen modellierenden Schatten, nicht frei von historistischen Erinnerungen über tonig verschwommen-flüssige Kreidelandschaften mit Gebilden und Konturen in welligem dünnem Fluß und schwadenhaftem Ziehen zu einem groben, aber zeichnerisch verläßlichen Buchschmuck mit Neigungen zum Pflanzenornament. Durch alle formalen Wandlungen zieht sich der Hang zur Karikatur. Mit der Grobheit der Mache versöhnt die augenfällige Solidität, Richtigkeit und Sicherheit der Zeichnung. Sozusagen eine kultivierte Grobheit.

Der Bruchsaler Hellmut Eichrodt (in München auf der Akademie, dann bei Kalckreuth und später dem Kreis der Karlsruher Künstlerbundlithographen angehörend, Jugend seit März 1897, dort vor allem eine Serie von Monatsbildern) teilt mit dem Jugendstil nur die absolute plakathafte Flächigkeit. Irgendeine ornamentale lineare Bewegung fehlt seinem Plakatstil völlig. Eichrodt hat im Anfang seiner Tätigkeit für die Jugend einmal ein beliebtes Motiv des Jugendstils lustig persifliert (mit der Zeichnung „In den Wellen"): In einer Flut von Mädchenhaar ertrinkt Einer verzweifelt, von dem nur noch ein Paar angstvoller Hände und sein auf den Wellen hüpfender Zylinderhut zu sehen ist.

Christian Wild (Jugend seit Oktober 1896, Pan seit 1898) zeichnet mit Tusche und mit ein wenig blutloser Akribie seinen kraftlos-präzisen Buchschmuck, sanft wellige Federlinien und sauber umrissene Silhouetten, deren Form und Gestalt angenehm gleitet.

Die betonte Akkuratesse der Ausführung verbindet ihn mit dem Schwarzweißkünstler Ephraim Mose Lilien (Buchschmuck, zahllose Exlibris), der qualitativ ungleich höher steht. Stefan Zweig [43]) spricht von „der herrischen Arbeitsstrenge ..., welche ihn in zehnfacher Größe jedes einzelne Blatt arbeiten läßt, nur um Ungenauigkeiten und Oberflächlichkeiten zu vermeiden". Auch sein Gebiet ist nicht das Ornament, sondern die ornamentalisierte figürliche (vor allem Akte) Illustration. Seine Mittel sind die sauber ausgezogene homogene Tuschfläche und die umreißende Feder-

[43]) E. M. Lilien, Sein Werk, mit einer Einleitung von Stefan Zweig, Berlin und Leipzig 1903.

linie (er hat sich selber einmal, die Tuschflasche in der Hand, gezeichnet), das „schlichte Schwarz-Weiß — das in seiner absoluten Konsequenz überdies der Schattierung entsagt —" (Zweig). Die Bildfläche ist aus einigen großen breiten Körpern kompositionell sehr taktvoll gefügt und entbehrt durchgehender Bewegungen, sie ist mosaikartig ruhig. Die ornamentale Bewegung liegt auch nicht im Kontur. Sie, der bei Lilien eine große Bedeutung zukommt, wird von Einzelmotiven getragen, von flutenden wurm- und spaghettiartigen Haaren, von den zottigen Fellbeinkleidern seiner Faune, von Wurzeln, Weinranken, Gräsern, Stengeln, Bändern. Oft modellieren sich die schwarzen und weißen Flächenkörper gegenseitig ohne dazwischengefügte Konturen (wobei meist die darstellende Silhouette hell auf dunklem Grund steht). Gern wachsen dann die unfaßbaren Umrisse solcher Körper in ihrem Verlauf zu Konturen auf hellem Grund an. Es ist das keine ideale Kombination: Die weißen Figuren wirken wie schlecht, d. h. zu knapp mit der Schere ausgeschnitten. Wie Pankok wendet er die Methode des stärkeren Außenkonturs bei sparsamem feinen Innenkontur an, aber ihm fehlt die beunruhigende Skizzenhaftigkeit Pankoks, er feilt genellihaft-klassizistisch den Strich sauber aus. Den Tuscharbeiten Liliens haftet ein wenig das Attrappenhafte des ins Reine Geschriebenen an. Die zum Attrappenhaften führende Übersteigerung der Akkuratesse weist auf englische, speziell auf Beardsleysche Einflüsse. Die Linie wird zur äußersten Zartheit verdünnt und endlich punktiert. Auf Beardsley weisen auch die ornamentalen, pflanzlich-figürlichen Buchseitenrahmungen [44]) (vgl. dazu im deutschen Jugendstil auch Vogeler).

Ähnlich R. Engels hat Lilien gelegentlich, wenn es das Inhaltliche der Illustration nahelegte, in der Richtung Sattlers spätgotisch und altdeutsch archaisiert.

Der Galizier Ephraim Mose Lilien ist gleichaltrig mit Bruno Paul. Er kam in der ersten Hälfte der 90er Jahre (1894?) nach München, wo sich die Jugend (seit März 1897) zuerst seiner annahm und ihn bekannt machte. 1898 ist er nach Berlin gegangen.

Wie Lilien, aber unverhüllter und in anderer Art (mehr in der präraffaelitisch-sentimentalen Art der englischen Illustratoren vom Schlage des R. Anning Bell) anglisiert der hochbegabte Zeichner und geborene Märchenillustrator Robert Engels (Düsseldorf, später in München, Jugend seit Februar 1896). Auch dürfte den frühen Engels L. R. Garrido (Buchschmuck im Pan seit 1895) beeindruckt haben. Er ist stilistisch unbeweglich und an seiner Manier immer erkennbar. Das illustrativ-Bildliche und das buchschmückend-Ornamentale werden zur Einheit. Seine Federzeichnungen sind zumeist figürlich (auch der Typ seiner Mädchengestalten verrät britischen Einfluß), die ornamentale Pflanze spielt gar keine Rolle. Robert Engels vertritt eine besondere Art der Tonigkeit allein mit den Mitteln der Schwarzweißverteilung: Er kombiniert große Flächen weißen Grundes mit

[44]) Zu vergleichen etwa Lilien, Weihetitel zu Börries v. Münchhausen, „Juda", Goslar 1900 mit Beardsleys Morte d'Arthur. Es wirkt hier mehr Beardsleys breitflächig schwarzweißer Holzschnittstil als sein zartliniger Zeichenstil.

voluminös-homogenen schwarzen Körpern und Mitteltönen aus Scharen englaufender Linien, für die ihm häufig reich fließendes Mädchenhaar als motivischer Vorwand dient. Die als Vignetten dienenden sauber gezeichneten Mädchenköpfe, bei denen die Haarmasse den grauen Mittelton abgibt, sind geradezu seine Spezialität. Seine schraffierenden Linienscharen modellieren nicht, sondern wirken als tonige Flächen, die einzelne Linie auch als ornamentale Bewegung. Oft faßt er das Haar seiner Mädchen zu gräserartigen Strähnen zusammen, so, daß es in seiner Gesamtheit etwas Vegetatives bekommt. Seine schwarze Federlinie ist sauber gezogen, oft von kalligraphischem Fluß, doch ermangeln seine Illustrationen und Vignetten durchweg durchgehender bindender Bewegungen.

Von Engels scheint auf seinem Jugendumschlag vom 29. Februar 1896 die Schrift erfunden worden zu sein, die dann für die Jugend öfter gebraucht wurde (für Umschläge und für die Titelseite zu jedem Band). Sie ist sehr typisch für den Jugendstil und nicht ohne Einfluß auf die Bildung späterer Pinselschriften. Typisch ist die gummihafte Elastizität der Gestalt, der bewegte Fluß des Umrisses, die gleichzeitige flüssige Gestaltung des negativen Raumes. Zumbusch scheint ihr dann auf seinem berühmten Umschlag vom 21. März 1896 (mit dem „komischen, etwas menzelähnlichen alten Herrn, der von zwei anmutigen jungen Mädchen in eilendem Laufe einen Abhang hinuntergezerrt wird“ [45]), auch vergrößert als erstes Plakat der Jugend) die endgültige rein silhouettmäßige Gestalt gegeben zu haben.

Robert Engels hat später die Ornamentalität seiner Tuschzeichnungen zugunsten einer stärker realistischen, bildlichen, räumlich schraffierenden Federillustration im Sinne des Jungbrunnenkreises [46]) abgeschwächt und nähert sich andererseits um 1900 mit der Kreidetechnik der Jankgruppe. Die Möglichkeit dieser stilistischen Näherung wirft ein interessantes Licht auf die Ornamentalität dieser Malerillustratorengruppe, deren typischer Vertreter Angelo Jank ist, denn Engels kommt ja stark vom Ornamentalen her. Diese seine späteren realistisch-tonigen, bildartigen Illustrationen haben stärkstes ornamentales Rückgrat, ein strömender wirbelnder Fluß geht durch sie hindurch.

Der Frankfurter Josef Rudolf Witzel, der das Staedelsche Institut besuchte und dann über Karlsruhe 1891 nach München kam, ist als begabter Experimentator zu werten. In seinen bildmäßigen figürlichen Federzeichnungen (Jugend seit März 1896) füllt er den Bildrahmen mit riesigen Mädchengestalten. Die Linienführung ist noch stärker ornamentalisiert als bei R. Engels, dem er hier nahe steht. Er masert riesige Flächen mit wild fließenden und sich stauenden derben Linienscharen. Astlochartig kringelt sich konzentrisch der Linienstrom. Indem er die einzelne Linie seiner flächigen Schraffuren wellt, kommt etwas wüst Strömendes in die Zeichnung.

Daneben und später entstehen ein wenig süßliche, schemenhafte

---

[45]) W. v. Zur Westen, Reklamekunst.

[46]) D. i. der Illustratorenkreis der monatlich erscheinenden, 1902 eingegangenen Jungbrunnen-Bändchen des Verlages Fischer & Franke, Berlin.

Kreidezeichnungen von spritzig zerzauster wattiger Tonigkeit, die in diesem Zusammenhang ohne Belang sind.

Endlich hat er unter dem Einfluß der Pariser Steinzeichnung in illustrativ-figürlichen Lithos die tonige Fläche mit einem fließend geschwungenen Kontur (ähnlich Steinlen) zu kombinieren verstanden und nähert sich unter Betonung der Homogenität der körnigen Kreidefläche den fließend umrandeten tonigen Flächen des Jankkreises.

Auch in seinen zahlreichen Umschlägen für die Jugend bewährt er sich als einfallreicher Experimentator. Die hier notwendige Plakatwirkung liegt sehr seiner grob-riesenflächigen und in der Linie großzügig schwungvollen Art. Die figürlichen Plakate sind, ein seltener Fall, voll ornamentalem Schwung und stehen dem Jugendstil nahe.

Der Maler J. R. Witzel (Öl, Pastell) berührt sich in seinen technisch raffinierten, spritzig-eleganten, mondänen Damen- und Mädchenbildnissen geistig wie formal mit Habermann.

Marie Stüler-Walde (Jugend seit Mai 1897, schon 1904 gestorben) verkörpert in formal leeren und oberflächlichen und inhaltlich überaus banalen ornamentalen Schwarzweißleisten und tonigen, illustrativen Bildern den breiten Durchschnittsjugendstil. Akte und Pflanzliches werden kombiniert. Naturalistische Motive müssen als Träger ornamentaler Bewegung herhalten: Blütenstengel, Schwanenhälse, Schlangen, spaghettihaftes Haargeschlinge.

Der Prager Emil Orlik (seit 1889 Studium München, Jugend seit April 1897) ist nicht, wie man annehmen könnte, einer der Führer zum Jugendstil gewesen. Sein Prinzip der streng beobachteten Gegenstandsform ist dem Prinzip der ornamental und gewissermaßen abstrakt hingespielten Linie gerade entgegengesetzt. Er steht ihm anfangs völlig fern und ist auch später nur gelegentlich einmal mit einem mehr spielerischen als beobachtenden Strich ins Ornamentale geraten (Exlibris, pflanzliche Umrahmungen). Die Verbindungen sind meist nur äußerliche Ähnlichkeiten, das Kernprinzip ist ein anderes. Die bekannte Wiederaufnahme des breitflächigen Künstlerholzschnittes durch Emil Orlik (seit 1897) ist jüngeren Datums als die fast verschollene wirklich reformatorische Tat der einige Jahre älteren Otto Eckmann und Peter Behrens.

Ebenso verschließt sich Otto Ubbelohdes plakatmäßige eckig-zackige Flächigkeit der ornamentalen Bewegung des Jugendstils, wenn er auch äußerlich dem hier besprochenen Kreise angehört: Er zeichnet seit 1896 gelegentlich für die Jugend, gehört zum Kreis der Münchener Vereinigten Werkstätten und hat auch für Scherrebek entworfen.

Endlich sei noch Arpad Schmidhammer genannt, neben J. Diez der älteste und eifrigste Mitarbeiter der Jugend, der, anfangs harmlos illustrierend, im Laufe des Jahres 96 unter den Einfluß des Jugendstils kommt und alsbald beginnt (wie er es bei Eckmann gesehen hat), mit dem Tuschpinsel flott gewellte ornamentale Schnörkel zu ziehen.

In München bleiben noch jene wenigen schöpferischen Vertreter des Jugendstils in der angewandten Flächenkunst namhaft zu machen, die sich

weder an der Münchener Jugend noch an der Kleinkunstausstellung im Glaspalast beteiligten.

Bernhard Wenig aus Berchtesgaden, der in seinem Heimatort als handwerklicher Holzschnitzer beginnt, geht wie so mancher andere der hier Genannten nach München auf die Kunstgewerbeschule (seit 88) und anschließend auf die Akademie (seit 91). Hier sind Rudolf Seitz und später Franz Stuck seine Lehrer. 1901 erhält der 30 jährige einen Ruf an die Hanauer Zeichenakademie.

Bereits um 1890 taucht Wenig als Spätgotiker auf. Obgleich er zu den ersten gehört, die den neuen Stil aufgreifen, hat er auch späterhin die historistische Schulung nicht vergessen: Als bildlicher Illustrator bleibt er Archaist, vertritt er einen mit altdeutscher Markigkeit kokettierenden derben Holzschnittstil in Richtung der Sattler und Barlösius. Er geht uns nur als Ornamentiker (Buchschmuck, Exlibris, Ansichtskarten, Stoffmuster) an, als der er häufig Bildhaftes, besonders Landschaftliches (ähnlich Hirzel) mit ornamentalen Rahmungen kombiniert. Der Großteil seiner Arbeiten ist abstrakt-tektonisch, belgisch beeinflußt und recht einfallarm. Von eigenen Bildungen hetzt er eine eckige Spirale und ein kammartiges Zinkenornament zu Tode. Da die Jugend sich bewußt dem belgisch-abstrakten Ornament verschlossen zu haben scheint, mag es kein Zufall sein, daß er nicht zu ihren Mitarbeitern gehört.

Wie Wenig ist der noch jüngere, mit seinem Studienfreund Paul Bürck (dem er auch formal nahesteht) gleichaltrige Schwabe Friedrich Adler, der spätere Stuckateur und Lehrer an der Obrist-Debschitzschule, aus der Münchener Kunstgewerbeschule hervorgegangen und stark unter den Einfluß van de Veldes geraten. Seine Flächenarbeiten (Stickereientwürfe, Einbände u. s. f.) zeigen ihn als abstrakt-tektonischen Ornamentiker, der die florale Grundlage gänzlich abstrahiert.

Der Kunsttöpfer J. J. Scharvogel aus Mainz (Steinzeuge, Fliesen), der in Paris und London lernte und die alten Japaner studierte und der lange Jahre bei Villeroy & Boch in Mettlach tätig war, muß in der Reihe der Jugendstilkeramiker, unter denen er verhältnismäßig spät an der Jahrhundertwende in München auftaucht, wenigstens genannt werden. Um 1906 ist er mit anderen Künstlern nach Darmstadt gegangen (Gründung von Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst) und hat dort eine neue keramische Anstalt geleitet.

Hat sich Maximilian Dasio selber dem modischen Pflanzengeschlängel ferngehalten (schon die Radiertechnik, die er vielfach anwendet, wies eine andere Richtung), so machte die „Schule Dasio", sein Münchener Damenatelier, ziemlich einseitig den floralen Jugendstil mit.

Der mit seinem Landsmann Obrist gleichaltrige, führende Bilderbuchspezialist [47]) jener Jahre Ernst Kreidolf, der die englische Tradition des

[47]) Die Bemühungen um „die Kunst im Leben des Kindes", die künstlerische Reform des Bilderbuches, des Kinderzimmers, des Spielzeugs, des Schulwandschmucks, des Zeichenunterrichts u. s. f. um 1900, diese ganze starke Bewegung geht Hand in Hand mit der allgemeinen kunstgewerblichen Bewegung,

Künstlerkinderbuches (insbesondere in den floralen Neigungen Walter Crane) fortsetzt, muß auch einmal in diesen Zusammenhang gerückt werden.

Der Maler Hans Meyer-Cassel (in Starnberg) macht aus Blüten, Stengeln und flammenden Linienscharen den üblichen naturalistischen Buchschmuck, der bei ihm mit seinen groben Konturen eine däftig-fette, ein wenig derbe, effektvolle Note hat. Die Schwarzweißverteilung ist die für den Jugendstil typische: Schraffurähnliche parallele Linienscharen dienen keineswegs zur illusionistischen Modellierung, sondern als homogen-flächiger Mittelton zwischen Schwarz und Weiß. Die einzelnen Linien der so geäderten Flächen sind nicht absolut parallel wie die einer Schraffur, sondern haben jede ihre eigene Bewegung, ohne daß sie sich je kreuzen (was ja die isolierte Wirksamkeit der einzelnen Bewegung stören würde).

Wie Meyer-Cassel, C. Adams in Bonn, H. Lührig und hundert andere zeichnet der Maler A. Brunner (Bad Aibling) einen gefälligen floralen Schwarzweißbuchschmuck (auch Glasfensterentwürfe), der sich in nichts von dem der anderen unterscheidet. Er kommt vom Sattlerschen altdeutsch-archaistischen Buchstil her.

M. J. Gradl (88—92 Kunstgewerbeschule München) entwirft naturalistisch-ornamentale Tapeten (pflanzlich-landschaftlich).

Gleichaltrig (geb. 73) ist der Frankfurter Wilhelm Lefèbre, der auf der Düsseldorfer und dann auf der Münchener Akademie studierte. In seinen völlig naturalistischen Arbeiten, die Figürliches und Pflanzliches kombinieren, erweist er sich als der typische im Angewandt-Ornamentalen dilettierende Maler.

Als letzter der in München zusammengewürfelten unübersehbaren Schar (von der hier doch nur ein unvollständiger Teil einmal vorläufig zusammengestellt werden konnte) soll der aus Prag gebürtige Gysisschüler und Münchener Akademiker (Akademie bis 89, 89—94 jährliche Parisreisen) Otto Tragy genannt sein, der Portrait- und Genremaler, der sich 1896 nebenbei der angewandten Kunst zuwandte.

Nürnberg. Die Anonymität der kunstgewerblichen Bewegung in Nürnberg erhellt sich eigentlich erst 1901, als der Leiter des Bayerischen Gewerbemuseums, das ähnlich dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe oder dem Krefelder Kaiser Wilhelm-Museum für Nürnberg die treibende Zelle der neuen Richtung werden sollte, als v. Kramer an seiner Anstalt die dann jährlich abgehaltenen kunstgewerblichen Meisterkurse einrichtet. Zur Leitung des ersten Kurses (1901) beruft man aus Darmstadt Peter Behrens (auf Grund seines gerade für das Dokument deutscher Kunst entstandenen, Aufsehen machenden Hauses), der auch den zweiten Kurs abhält, für die drei folgenden aus München R. Riemerschmid. Worauf

---

mit dem Jugendstil und mit der Idee einer neuen künstlerischen Allgemeinkultur. Für das Jugendstilbilderbuch zeichnen neben Ernst Kreidolf u. a. Fidus, Th. Th. Heine, B. Pankok, Arpad Schmidhammer, F. Stassen (vgl. die Ausgaben des Jungbrunnenverlages Fischer & Franke, des Kölner Verlages Schafstein & Co. und von Gerlachs Jugendbücherei in Wien).

schon die Wahl Peter Behrens' hindeutet, der ja um 1901 zum Architekten geworden und auch kunstgewerblich vom Jugendstil zur Versachlichung und zur Geometrisierung seiner Ornamentik gelangt war, war der Sinn dieser Kurse nicht so sehr mehr (1901!) der Import der neuen Richtung schlechthin und die Überwindung des Historismus, sondern die Überwindung des billig-handwerklichen Jugendstils. Hatten die Kursteilnehmer, die kleinen, künstlerisch-schöpferisch unmündigen Handwerker bislang schlecht und recht Christiansen und Eckmann ausgeschlachtet, so zeigen nun ihre Geräte (für die eine eigene Verkaufsstelle eingerichtet wurde) eine geradezu lächerliche Ähnlichkeit mit der persönlichen Formensprache der Kursleiter.

Stuttgart. Zu gleicher Zeit wie Nürnberg ist Stuttgart mit Münchener Kräften der neuen Kunstgewerberichtung kolonisiert worden: Ursprünglich ein Ableger der Münchener Vereinigten Werkstätten entstehen 1901 die Lehr- und Versuchswerkstätten. Es ist davon gesprochen worden, als von Bernhard Pankok die Rede war. Der Stuttgarter Kreis ist um 1905 verstärkt worden, indem man die Darmstädter L. Habich, J. V. Cissarz, P. Haustein und den Keramiker Hans v. Heider (Magdeburg) berief (auch Fritz Erler, München scheint 1906 einen Ruf nach Stuttgart erhalten zu haben).

Karlsruhe [48]). Von den deutschen Künstlerkeramikern des Jugendstils, den v. Heider, Kornhas, Läuger, Mutz, Scharvogel, Schmidt-Pecht, Schmuz-Baudiß sind die Karlsruher nur erst erwähnt worden.

Bereits seit 1888 ist der Badenser Max Läuger (geb. 64) Lehrer an der Kunstgewerbeschule und seit 1896 auch an der Technischen Hochschule. Wie Kornhas beteiligt er sich 1897 mit seinen tönernen Vasen an der Münchener Kleinkunstausstellung. Max Läuger ist der typische Universalist. Er zählt zu den frühesten deutschen Plakatkünstlern (die noch gemäldehaft süßlich-porzellanenen, idealistischen Affichen kommen für uns nicht in Betracht). Neben den keramischen Arbeiten, Vasen und Tellern, Fliesen, Kacheln, Kaminen, Brunnen entstehen Entwürfe für Tapeten, Verglasungen, Intarsien, Bodenteppiche und Kissen. Wie die anderen Keramiker ist Läuger Naturalist. Die Vasen und Krüge, von hohem Wuchs und von herkömmlicher tektonischer Gestalt, tragen immer wieder gemalte Blüten auf schwanken Stengeln, die an den schlanken glatten Leibern hoch hinauf gleiten können, bis sie sich unter dem Rande neigen. Halme und Gräser und Blüten auf sich wiegenden Stengeln bilden ein biegsames Gitter parallel fließender Linien, „von frischen Halmen ein zart gekreuzter Flor". Neben dem blutvollen Drängen und den temperamentvollen Entladungen bei Schmuz-Baudiß erscheint der Pflanzendekor des Karlsruhers wie ein zartes Geriesel. Ähnlich den Vasen auch in den Kissenentwürfen weit-

[48]) Vgl. u. a. Prof. V. Merk (Karlsruhe), Badisches Kunst-Gewerbe, D. K. u. D. Bd. 4 (1899) und J. L. Sponsel, Die Karlsruher Künstler-Lithographien, D. K. u. D. Bd. 3. — 1899 wird Karlsruhe einmal hinsichtlich seiner Bedeutung für die neue Bewegung direkt hinter München genannt. Die Kunstgewerbeschule ist schon im Historismus (unter Herm. Götz) führend.

maschige Netze bewegter Linien. Diese Netztendenz wird auf Läugers Gefäßen später zu einem korbartigen Umflechten, wobei er den Naturalismus aufgibt und mit den technisch-zufälligen Formationen des Glasurflusses und mit plastischen Mitteln arbeitet. Die naturalistischen, landschaftlich-figürlichen Fliesenbilder für Kamine und Brunnen sind etwas schwunglos und krakelig in der Zeichnung, dabei plakathaft flächig. In Einzelfliesen oft ein breiteres, kräftigeres Pflanzenornament mit reliefiert erhabenen Konturen.

Der andere Karlsruher Keramiker, Carl Kornhas, der nach der Schulzeit auf der Nürnberger Kunstgewerbeschule in Italien Renaissancekeramik studiert und seit 1897 die keramische Abteilung der Kunstgewerbeschule leitet, ist mehr Plastiker. Er ist technisch wie formal italienisch beeindruckt und vermischt als Plastiker Erinnerungen an Florentiner Quattrocentoskulptur (della Robbia) mit der neuen strömenden Pflanzenornamentik. Er ist preziöser als Läuger, ein wenig herb und strähnig, eckig auch in den Bewegungen. Seine Mädchenprofile mit ihren Blättern im Haar haben die eckige Anmut der Florentiner Frührenaissance. Neben den farbigen Fayencereliefs (Wandbrunnen u. ä.) macht Kornhas Fayencegefäße mit Pflanzendekor, auch sie oft mit plastisch bewegter Oberfläche, und später auch Porzellanvasen und -teller mit einem etwas steifen naturalistischen Dekor, die zeitlich und stilistisch in die Überwindung des Jugendstils fallen.

Wie Läuger und Kornhas ist der aus Heidelberg gebürtige bekannte historistische Kunstgewerbezeichner Karl Gagel, der einst selber in Karlsruhe Schüler der Kunstgewerbeschule und der Akademie war, Lehrer an der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule (seit 1885). Er hat sich zeitig auf den neuen Stil umgestellt und arbeitet schon 1895 anglisierend-naturalistisch.

1905 übernimmt der Münchener Glasmaler C. Ule eine Klasse an der Kunstgewerbeschule. —

Endlich sind von den Karlsruher Kunstgewerblern jener Jahre zu nennen der Maler W. Lang, der sehr geschickt und schwungvoll figürlich-pflanzenornamentale Gobelins und Stickereien entwirft und Robert Oréans, wie Gagel ursprünglich historistischer Zeichner, der früh zum neuen Stil einschwenkt. Seine späteren von Behrens beeindruckten [49]) Entwürfe (Stickereien, Knüpfteppiche, Lederarbeiten) sind geometrisierend-zentralistisch (Gerade, rechter Winkel, Dreieck) und führen stilistisch aus dem Jugendstil heraus.

Bildet in Karlsruhe die Kunstgewerbeschule den Mittelpunkt für das zünftige Kunsthandwerk, so faßt der mitgliederreiche, 1896 als eine Art Sezession aus der Kunstgenossenschaft ausgeschiedene Künstlerbund die jüngere Künstlerschaft der badischen Hauptstadt zusammen. Seine Tendenz zum Angewandten, die formal eine Neigung zum Dekorativen, zur Flächigkeit, zum Ornamentalen bedeutet, dokumentiert sich in der Pflege der Lithographie, bekanntermaßen das eigentümliche Spezialfeld des Künstlerbundes

[49]) Die Anlehnungen gehen bei Oréans recht weit: Einen Einband von Schwindrazheim hat er einmal wörtlich übernommen.

Karlsruhe (billiger Wandschmuck, Künstlerpostkarte, Plakat). Die ihm angehören, lithographieren ausnahmslos (die Anregung stammt von Kalckreuth und Carlos Grethe). Von seinen zahllosen Mitgliedern seien hier nur als die am stärksten dem Jugendstil Verpflichteten Franz Hein und die ganz jungen E. R. Weiss und Carl Hofer genannt (über Hellmut Eichrodt wurde schon gesprochen).

Die Märchenillustration des Altonaers Franz Hein wird stark ornamental durch die unerbittlich starke, bleirutenartige Konturierung der farbig ziemlich homogenen Flächen. Wie Engels, den er an Ornamentalität noch übertrifft, (auch er hat der Jugend 1899 einmal einen Beitrag geliefert) reizt ihn immer wieder der Fluß des Haares. Die Arbeiten des Lithographen, des Zeichners, des Malers sind durchweg ornamental-bildlich, oft mit floralen Beigaben. — Nach seiner Pariser und Karlsruher Ausbildungszeit macht sich Hein 1892 selbständig. Er ist später Schriftführer des Künstlerbundes und hat seit der Jahrhundertwende in Grötzingen eine Damenmalschule.

Der frühe Buchschmuck des Badeners Emil Rudolf Weiss, der auf der Karlsruher Akademie und in Paris bei Julian studiert und in den letzten Jahren des Jahrhunderts bekannt wird (Pan seit Jg. 1, Heft 2) ist naturalistisch-floral und von schwellend-gleitendem Fluß. Um 1897/98 wird er belgisch-abstrakt mit schwellenden Bändern und Schnörkeln (Vorsatzpapiere), daneben aber (schon 1897!) deuten geometrische und florale Streumotive auf eine Überwindung des Jugendstils. Der Buchschmuck zur Insel (Bd. 4, 1900) ist gewollt primitivistisch-roh, ein derber Holzschnittstil. Die Flächen werden hier gern mit Punkten gefüllt, jene öfter im Jugendstil zu beobachtende Übertragung neoimpressionistischer Technik ins Schwarzweiße.

Von angewandten Arbeiten des Karlsruhers Carl Hofer (Rom seit 1903) aus jenen Jahren ist mir außer Plakaten nur eine Kunstverglasung (um 1900) bekannt, eine reiche ornamentale Landschaft, die im Geschlingel der Konturen dem Jugendstil verpflichtet ist.

Darmstadt. Die wechselnde Zusammensetzung der Darmstädter Kolonie gibt immer wieder Anlaß zu Unklarheiten und groben Fehlern. Es dürfte sich lohnen, das nackte Tatsachengerüst einmal kurz anzugeben.

In dem Zeitraum 1899—1906 sind (etwas vereinfacht) drei sich ablösende Zusammensetzungen der Darmstädter Kolonie zu unterscheiden, von denen besonders die erste, die ursprüngliche (1899—1901/02, nach dem Alter: Christiansen, Olbrich, Behrens, Bosselt, Habich, Huber, Bürck), die mit ihrem Dokument deutscher Kunst am meisten von sich reden macht, hier in Betracht zu ziehen ist.

Die sieben Mitglieder dieser ursprünglichen Darmstädter Künstlerkolonie, die Darmstädter „Sieben" werden im Jahre 1899 von dem Großherzog v. Hessen und bei Rhein, Ernst Ludwig (der in einem Alter mit den von ihm herangezogenen jungen Leuten ist [50])) aus den verschiedensten

[50]) Geb. 1868.

Richtungen zusammenberufen, und zwar als erster der Flächenkünstler Hans Christiansen aus Paris [51]), der dann quasi als Führer der Kolonie gilt, ebenfalls aus Paris der Kleinplastiker und Plakettier Rudolf Bosselt, aus Wien der Architekt Joseph M. Olbrich und aus München die restlichen Vier, der Maler und Kunstgewerbler Peter Behrens, der Bildhauer Ludwig Habich, übrigens der einzige Darmstädter und die jüngsten der Kolonie, der Innenarchitekt Patriz Huber und der Flächenornamentiker Paul Bürck. Behrens und Olbrich sind offenbar als letzte berufen worden. Christiansen ist Flensburger, Bosselt Märker, Olbrich Schlesier, Behrens Hamburger, Huber Stuttgarter und Bürck Straßburger.

Die neue Darmstädter Künstlerkolonie tritt am 1. Juli 1899 offiziell ins Leben. Schon im folgenden Jahre gibt in Paris die Weltausstellung Gelegenheit zum ersten Auftreten: Das dortige Empfangszimmer stammt im ganzen von Olbrich, den anderen fallen Einzelheiten zu. Schon hier hat Olbrich die gleiche Sonderstellung wie das Jahr darauf bei der großen Darmstädter Ausstellung, eine Sonderstellung, die zugleich darauf beruht, daß er als Vertreter des Wiener Secessionismus — noch 1898 hatte er am Wienflußufer das Gebäude der Secession erbaut — innerhalb Deutschlands und der Darmstädter Gruppe stilistisch ein Fremdkörper und daß er der einzige zünftige Baumeister der Kolonie ist.

Ergebnis und Abschluß der kurzlebigen ersten Darmstädter Kolonie ist die Darmstädter Ausstellung des Jahres 1901 draußen auf der Mathildenhöhe, „Ein Dokument deutscher Kunst". Sie wird am 15. Mai eröffnet.

Die Ausstellung in Darmstadt 1901, Leistung eines Jahres, ist ausstellungstechnisch ein Unikum: Eine Villenkolonie, keine ephemere Attrappe, sondern solide Wirklichkeit, nicht zu Ausstellungszwecken, sondern für einen ganz konkreten Bedarf entstanden, zur Hälfte von ihren künftigen Bewohnern selber erbaut oder eingerichtet [52]), wird vor ihrer Inbenutznahme der Öffentlichkeit gezeigt. Neben den acht Wohnhäusern das gemeinsame Atelierhaus (Ernst Ludwighaus) und wenige ephemere Ausstellungsbaulichkeiten (Eingang, Blumenhalle, Gebäude für Flächenkunst u. a.). Mit der einzigen Ausnahme des von Behrens gebauten eigenen Hauses stammt der gesamte architektonische Rahmen der Ausstellung von Olbrich. In Innenarchitektur und Ausstattung teilt er sich mit den anderen. Als Innenarchitekt wirkt neben ihm insbesondere der junge Patriz Huber, als Kleinplastiker Bosselt, als Monumentalplastiker Habich, als Flächendekorateure Christiansen und Bürck.

Unmittelbar nach dieser Ausstellung haben sich die Darmstädter „Sieben" aufgelöst [53]). Den Jüngsten, Bürck und Huber wird zuerst gekündigt. Huber geht 1902 nach Berlin, wo er sich noch im gleichen Jahre erschießt. Schon vor ihm haben Bürck und Christiansen Darmstadt verlassen (1902).

---

[51]) Bei seiner Berufung (an die Hochschule) wird übrigens von einer Koloniegründung noch nichts erwähnt.

[52]) Die vier Künstlerhäuser: Christiansens „Villa in Rosen", Haus Olbrich, Haus Habich, Haus Behrens. Außerdem vier Villen für Private.

[53]) Vgl. Benno Rüttenauer, Darmstadt nach dem Fest, D. K. Bd. 9 (1902).

Christiansen kehrt fürs erste nach Paris zurück, Bürck erhält sofort einen Ruf nach Magdeburg. Behrens und Bosselt, die zunächst bleiben, werden 1903 nach Düsseldorf geholt anläßlich der Neuorganisierung der dortigen Kunstgewerbeschule (vgl. auch F. H. Ehmcke).

Die beiden Überlebenden der ersten Darmstädter Kolonie, Olbrich und der Darmstädter Habich werden 1903 durch Neuberufungen zu einer zweiten Darmstädter Künstlerkolonie ergänzt. Damals kommt der 23-jährige Paul Haustein aus München, J. V. Cissarz aus Dresden und Dr. Daniel Greiner aus Berlin. Von dieser jüngeren und reduzierten Gruppe stammt jene am 16. Juli 1904 eröffnete zweite Darmstädter Ausstellung (die sogen. Dreihäusergruppe), die sich in wesentlich bescheidenerem Rahmen hält als das Dokument deutscher Kunst.

Diese jüngere Darmstädter Kolonie hat nicht länger Bestand gehabt als die ursprüngliche. 1906 gehen Cissarz, Habich, Haustein nach Stuttgart. Allein Olbrich (gest. 1908) bleibt von den ersten Darmstädter „Sieben" übrig. Aus München kommen nun der Keramiker Scharvogel, aus Magdeburg der Architekt Albin Müller, aus Leipzig der einstige Mitbegründer der Steglitzer Werkstatt F. W. Kleukens hinzu. Mit diesen Kräften werden 1906 nach dem Vorbild Stuttgarts die Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst begründet.

Joseph Maria Olbrich ist — in Deutschland ein Sonderfall — schon von Hause aus Architekt. Er gehört zu jener Gruppe der Wiener kunstgewerblichen Neuerer, die im prinzipiellen Gegensatz zu den Verhältnissen in Deutschland nicht von der Fläche hergekommen, sondern aus der Schule eines Architekten hervorgegangen war, eines Architekten, der selber schon zur Revolution hinüberleitete, als er die Forderung des zeitgemäßen Stils aufstellte [54]): Mit den späteren Secessionisten Josef Hoffmann, Koloman Moser, Alfred Roller u. a. gehört der Schlesier Olbrich, der jung nach Wien gekommen war und, nachdem er dort die Staatsgewerbeschule durchgemacht hatte, an der Akademie eine Zeit lang unter dem Baron v. Hasenauer, dem Semperfortsetzer studiert hatte, führend zur Otto Wagnerschule [55]). Ist er schon als Architekt für die Flächenkunst ziemlich belanglos, so kann überdies der zum Wiener Gewordene, der Secessionist hier nur gestreift werden. In der Fläche [56]) entstehen u. a. Entwürfe für Buchumschläge, Applikationen, Wanddekorationen, Teppiche. Er legt keinen besonderen Wert auf den Pflanzennaturalismus, ohne völlig abstrakt zu werden. Die Neigung zum rein linearen Ornament und zur Tektonik (insbesondere zur Reihenornamentik) verträgt sich mit eingestreuten, kreisrunden blütenähnlichen Gebilden. Seine Flächenornamentik, nicht nur die Reihenornamentik, hat meist etwas Patroniertes. An den Bauten beschränkt

[54]) Otto Wagner, Moderne Architektur, 2. Aufl. Wien 1898 (1. Aufl. 1895). Die berühmte Schrift des Wiener Akademielehrers ist zunächst für seine Schüler aufgezeichnet.

[55]) Vgl. den guten zeitgenössischen Aufsatz von Wilhelm Schölermann (Wien): Neuere Wiener Architektur, D. K. u. D. Bd. 3 (1898/99).

[56]) In den „Ideen von Olbrich", Wien o. J. (1900), 2. Aufl. Leipz. o. J., u. a. auch Flächenentwürfe.

er sich auf Geometrisches, verwendet Dreiecke, Karos. Endlich die kleinen Architekturskizzen mit Tusche, Feder und Pinsel: sie sind rein als Zeichnungen schlechthin faszinierend. In ihren fliehenden, geladenen Strichen liest es sich wie in Schriftzügen.

Mit 21 Jahren wird Patriz Huber an die Darmstädter Kolonie berufen. Der Stuttgarter hatte auf der Mainzer Kunstgewerbeschule (an der sein Vater Anton Huber, der „Renaissance-Huber" tätig war) begonnen und war dann, weil er Maler werden wollte, nach München gegangen. Schon in München hat er sich 1898 der Architektur zugewandt und betätigt sich in den Darmstädter Jahren hauptsächlich als Innenarchitekt. In Berlin (1902) hat er noch ein Atelier gegründet, das nach seinem Tode der ältere Bruder Anton, der sich als Architekt und Innenarchitekt einen Namen gemacht hat, als „Atelier Patriz Huber" weiterführte.

Auch er arbeitet für die Fläche nur nebenbei (Buchschmuck, Verglasung, schablonierte Friese, Fußteppiche, Applikationen). Doch ist Patriz Huber für die Entwicklung der Flächenkunst von größter Bedeutung, da er als einer der allerersten den Schritt zum geometrischen Ornament getan hat. Ist er 1897 noch ganz pflanzlich, so fallen noch in die Münchener Zeit (1898) Verglasungen, deren Verbleiung ein geometrisierendes Gitter bildet, ein geometrisches Liniengerüst. Dieses Liniengerüst durchsetzen reichlich kleine ornamentale Flächen (Butzenscheiben und gänzlich abstrahierte Formen auf pflanzlicher Basis, meist gedrungene Blatt- und Glockenformen), die jedes einheitlichen Zusammenhalts entbehren, die wild in der Fläche verstreut sind. Indem er dann van de Velde auf eine damals noch ganz persönliche, fortschrittliche, eckig-geometrisierende Weise verarbeitet, kommt er noch früher als Peter Behrens, auf den er wohl in dieser Richtung gewirkt hat, zu dem neuen, den Jugendstil ablösenden kompakt-gedrungenen, zentralistisch - bewegungsfeindlichen geometrischen Ornament (Gerade, Dreieck, Rund- und eckige Spirale, Mäander, Reihungen). Schon 1901 (Darmstädter Ausstellung) ist bei Huber das neue Ornament genau in der Form, in der es in den folgenden Jahren Allgemeingut wird, fertig entwickelt.

Neben dem Hamburger Eckmann hat der wenige Monate jüngere Flensburger Hans Christiansen [57]) als Hauptflächenkünstler des Jugendstils zu gelten. Wie Eckmann kehrt er von der Malerei zum Kunsthandwerk zurück. Der Hamburger Anstreicherlehrling geht als Zwanzigjähriger in die Fremde und besucht 1887/88 die Münchener Kunstgewerbeschule, wo damals die italienische Renaissance blüht. In der Malklasse herrscht, wie er selbst schreibt, abgesehen von Ausflügen nach der Burg Trausnitz, der Gips. Von Naturstudien wird einzig Akt getrieben. Das Studium der Renaissanceformen am Original ist denn auch der Sinn der anschließenden Radtour nach Italien. In Hamburg läßt er sich dann als Dekorationsmaler nieder und gehört dem Kreis um Oscar Schwindrazheim, dem Verein „Volkskunst" (1889—94) an, der früh das Pflanzenornament propagiert

[57]) Vgl. u. a. D. K. u. D. Bd. 2 (1898). Sein Biograph ist hier der Architekt Hans Schliepmann.

hat und von dem noch die Rede sein wird. Bereits in dieser Zeit, um 1890, entstehen auf Anregung Brinckmanns (vgl. Eckmann) die „Neuen Flachornamente" (Altona a. E.), Pflanzenformen in flächiger Darstellung als Vorlagen für Schablonenmalerei. 1893 ermöglicht ihm ein Stipendium den Besuch der Chicagoer Ausstellung. Sein Freund Karl Engelbrecht, der Hamburger Kunstglaser, mit dem er später so manche Verglasung zusammen gearbeitet hat, begleitet ihn. Die Frucht dieser Reise ist die Entdeckung des Tiffanyschen Opalescentglases. In die letzte Hamburger Zeit (1894/95) fallen einige flotte Plakate, flächig, aber noch gänzlich unornamental. 1895 hat es der Handwerker, der Hamburger Malermeister so weit gebracht, daß er an die Verwirklichung höher gesteckter Ziele gehen kann. Der Malermeister wird zum Künstler. Er verläßt Hamburg und geht zunächst nach Antwerpen und im Herbst 1895 nach Paris. Er muß hier Affichen Muchas gesehen haben. Während seiner Pariser Jahre wird er in Deutschland durch die Mitarbeit an der Jugend (seit Juni 1896) und als Verglasungsspezialist (seit 1898) bekannt. Durch die Jugend vornehmlich wirkt sein Stil in die Breite. 1899 bis 1902 gehört er der Darmstädter Gruppe an, 1903 wird unter seiner künstlerischen Leitung in Ottensen b. Altona eine Schule für Tapetendekoration eröffnet. Während Eckmann 1902, man muß schon sagen in der richtigen Stunde starb, hat der Flensburger seinen an den Jugendstil gebundenen Ruhm überlebt.

Sein Schaffensgebiet beschränkt sich im wesentlichen auf die Fläche — auch Möbelentwürfe sind wohl nie über die Fläche hinausgekommen —, und er ist universal innerhalb der Fläche. Er entwirft Buchschmuck und Exlibris, eine ganze Reihe Plakate, Verglasungen, Tapeten, Teppiche, Stikkereien und Wandschirme, Fliesenbilder und Email und malt Portrait-, Akt- und Landschaftsstudien (die stark kunstgewerblich - ornamentalen Landschaften zeigen die Neigung des Plakatisten zu homogenen, holzschnitthaften Silhouetten).

Im Jugendkreise tritt Christiansen anfangs selten auf, zunächst mit tonigen Kreidezeichnungen, in denen allein die feste Konturierung der Silhouette den künftigen Ornamentiker voraussehen läßt. Sie sind in der Synthese aus kreidiger Tonigkeit und silhouettbildendem flüssigem Kontur den Arbeiten A. Hoffmanns von Vestenhof (Jugend seit Februar 1897, u. a. eine Reihe Umschläge) verwandt. Während aber Hoffmann malerisch bleibt, wird Christiansen zum Zeichner, geht von der Kreide zur Tusche über. Noch innerhalb der weichen Kreidetechnik wird er ornamental, greift dann zur Pflanze und vertauscht schließlich den Pastellstift mit dem flüssigeren Tuschpinsel. Hat er vorher mehr illustriert, so tritt 1897 eine Wandlung zum uninhaltlichen pflanzlich-figürlich-landschaftlichen Buchornament ein, einem primitiven und im Maßstab riesigen Buchschmuck aus verschiedenfarbigen homogenen Flächen, häufig reinen unkonturierten schablonenmäßigen Silhouetten. Indem der Grund in Linien ausgespart, indem, anders gesagt, der darstellende homogene Körper quasi eingesägt wird, werden Konturen gewonnen. Im Gegensatz zu Hausteins sehr ähnlichem Buchschmuck überwiegt der voluminös-bewegungslose Flächenkörper die

Bewegung. — In der Jugend hat Christiansen auch die realistisch-tonige Kreidetechnik mit den absolut eintönig-dichten, plakatmäßigen Tuschflächen reizvoll zu vereinen verstanden [58]).

Christiansen ist Naturalist, und zwar ausschließlich, Figürliches, Pflanzliches, Landschaftliches dient als Motiv und wird gern kombiniert. Die belgisch-abstrakte Welle scheint ihn in keiner Weise berührt zu haben. Das wird verständlich, wenn man sieht, eine wie geringe Rolle bei ihm dem eigentlichen Ornament (das um 1900 allein eine Wandlung ins Gegenstandslose erfahren konnte) zukommt, wie sehr er vielmehr gerade als Kunstgewerbler den frei darstellenden Maler hervorkehrt, wenn man sieht, wie bei Christiansen die zwar ornamentalisierte, aber im Grunde bildmäßige Darstellung das Ornament überwiegt. Zum Ornament wird das naturalistische Motiv eigentlich nur, wenn es mit einer Buchseite verwachsen soll, auf den Tapetenflächen, die das Bildhafte ausschließen [59]) und in wenigen anderen Fällen. In den Plakaten, den Verglasungen, den Wandschirmen, den Fliesenbildern wird es zum Bilde.

So sind Christiansens Verglasungen (nicht ausschließlich für Engelbrecht, auch für Liebert in Dresden) im Unterschiede zu jenen Carl Ules, Patriz Hubers oder Karl Gross', in denen das Gitter der Bleiruten ein lineares Ornament darstellt, Glasbilder, in denen ein landschaftliches, figürliches, pflanzliches Motiv lückenlos den Bildrahmen füllt. Es sind ornamentale Bilder, höchst vereinfacht und simpel in Farbe und Zeichnung. Es kommt der Simplizität zu gute, daß die Bestandteile im Verhältnis zur Bildfläche bis zur Hypertrophie des Maßstabes wachsen. Pflanzenstengel, Halme, gewundene Wege, Mädchenhaar sind motivische Träger der Bewegung. Doch gilt in erster Linie für Christiansens bildliche Verglasungen, was schon für seinen schablonenhaften Jugendbuchschmuck angedeutet wurde: Daß die Voluminosität der Silhouetten, die hier mit der flächenraumfüllenden Bildmäßigkeit Hand in Hand geht, die Bewegung zurückdrängt. Bewegung fehlt vielen seiner Verglasungen ganz (die figürlichen Fenster scheinen noch am stärksten züngelnde Bewegungen, gleitende Biegungen, kraus gewellte Linien zu enthalten). Den Zusammenhang mit dem Jugendstil erhält dann das Motivische und die mosaikhafte Flächigkeit. Oft wird der Kontur der voluminösen Flächenkörper der Träger der Bewegung, und es entstehen reizvolle Spannungen zwischen der Konturbewegung und der leeren Silhouettgestalt. In der Art der fließenden Konturierung der Silhouette berührt er sich oft nahe mit v. Hofmann, Leistikow und Munch, mit dem letzteren insbesondere in der Vorliebe für den schwingenden Kontur des verlorenen Profils.

---

[58]) Diese Kombination einer schwarzen, getreu realistisch schattierenden Kreidetechnik mit homogenen Plakatflächen ergibt oft eine große Ähnlichkeit mit gewissen heutigen Photomontagen (vgl. seine Umschläge für die Jugend).

[59]) Seine Tapeten sind floral. Sie sind derber als jene Eckmanns und Leistikows, die Konturen sind kräftiger und die Motive größer und gröber. Er neigt dazu, den Grund mit einem mosaikartig g e f ü g t e n Ornament zu verdrängen, daß er zum Kontur wird. Die Tapeten weisen oft starke durchgehende Schwünge auf.

Ganz ähnliche Prinzipien wie für die Verglasungen gelten für die bildmäßigen Wandteppiche. Mit dem Schwanenteppich und dem „Frühling" Eckmanns gehört seine Klavierdecke „Frühlingsreigen" zu den klassischen Stücken der seiner Vaterstadt nicht fernen Scherrebeker Kunstwebeschule: Drei tanzende Mädchen mit lodernden Gewandkonturen und lodernden Haarsilhouetten.

Der geistige Gehalt der Christiansenschen Arbeiten — und er darf für große Strecken als typischer Vertreter des Jugendstils gelten — ist gleich Null. Was bewundernswert und in seiner Art vollendet ist, ist der Geschmack, das Geschick der Hand und das Geschick im Technischen. Es bleibt Alles Plakat, Dekoration, aber rein sinnlich ist es oft bezaubernd in seiner Vollendung und Sicherheit. Der züngelnde Fluß der Silhouetten von Blättern und Orchideen, von Frauenkörpern und Frauenhaar ist triefend von Temperament und voll fließender Grazie. Daß er gewissermaßen „unbedenklich" den schwungvollen Fluß der Linie, die sich als Bach und Weg, als Blütenstengel und als Gewandlinie um seine Tänzerinnen schlängelt und alles Mögliche umzingelt, aufnahm, war selbstverständlich, und heute wird man wieder geneigt sein, es positiv zu werten.

Aus der Christiansennachfolge verdienen die Glasfensterentwürfe Otto Vittalis in Offenburg genannt zu werden, die ihren Vorbildern an derber Bravour kaum nachstehen. Er füllt seine Flächen bildhaft mit haarumflossenen Frauenköpfen und rahmendem Blattgeschlinge. Vittali hält sich nicht so streng wie Christiansen an die Möglichkeiten der reinen Mosaikverglasung: die modellierende Schattierung der Gesichter ist offenbar als Glasmalerei gedacht.

Besonders neben Hans Christiansen erscheint der junge Flächenornamentiker Paul Wilhelm Bürck [60]) (Buchdekor, Exlibris, Druckgraphik, auch bildmäßige darstellerische Graphik, Stickerei, Wand- und Bodenteppiche, Verglasung, Tapeten, dekorative Malereien), der jüngste der ersten Darmstädter Kolonie nicht übermäßig begabt, ein wenig leer und ziemlich langweilig. Entdeckt hat den Zögling der Münchener Kunstgewerbeschule die Darmstädter Deutsche Kunst und Dekoration [61]). 1902 erhält der 24jährige einen Ruf an die Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule (unter Thormählen) als Leiter der Buchgewerbeklasse.

Wie Christiansen dient ihm für das Ornament die Pflanze als isolierbarer Naturgegenstand als Motiv und für das Zusammenhängend-Bildmäßige der Landschaftsraum. Im floralen Ornament, das die gleiche Vorliebe für dunkle Tonigkeit zeigt wie die landschaftlich bildmäßigen Arbeiten (vor allem die Bildteppiche), werden frühzeitig (schon in München) die Stengel und überhaupt die zunächst naturalistischen „linearen Flächenkörper", die bewegten dünnen Gebilde, die er mit voluminösen Silhouetten zu kombinieren pflegt, zu gänzlich abstrakten Liniengebilden, denen jede Ähnlichkeit mit Pflanzenstengeln verloren geht, stilisiert und tektoni-

[60]) Vgl. Paul Bürck, Das Ornament, 1902, Mappe, Darmstadt-Köln. Text von E. Zimmermann.

[61]) Bd. 4 (1899), 1901 zweites Bürckheft.

siert [62]). Es entsteht eine Kreuzung aus Floralem und einem tektonischen Gefüge abstrakt-linearer Gebilde. Das quallige, schwellend gleitende, abstrakte Ornament der Belgier (Lemmen) war dabei nicht ohne Einfluß. Dieses stark tektonisierte Pflanzenornament leitet unmittelbar hinüber zum zentralistisch-geometrisierenden Ornament (besonders früh und formal sehr ähnlich M. A. Nicolai in Dresden in den Bodenteppichen), eine Entwicklung, an der Paul Bürck ja auch als Lehrer teilgehabt hat. Seine Magdeburger Klasse ist bereits frei vom Jugendstil und arbeitet in dem neuen geometrischen und naturalistisch-plakathaften Stil. Die Art Bürcks ist von saftigem Fluß und oft ganz schablonenmäßig. Ein gewisses Geschick für Flächenfüllung läßt sich nicht verkennen.

Die voluminösen Körper, die er im Ornament mit linearen kombiniert, werden in den landschaftlich-bildhaften, tonigen Wandteppichen dunkel konturiert.

Frankfurt a. M. Hier sattelt Heinz Wetzel, der, ursprünglich Stubenmaler, in Berlin am Kunstgewerbemuseum u. a. bei Meurer studierte und seit 1885 an der Kunstgewerbeschule lehrt, vom Historismus zu einem ziemlich erbärmlichen floralen Ornament um (Buchschmuck, Einbände, ornamentale Malereien u. s. f.) — ein ähnlicher Fall wie in Berlin am Kunstgewerbemuseum Max Seliger.

Die Beziehungen Hans Thomas (1899 als 60jähriger nach Karlsruhe), der ja seit jeher kunsthandwerklich tätig war (um die Jahrhundertwende: Entwürfe für die Webeschule in Scherrebek, Stickerei, Keramik: Kacheln und Fliesen), zum Jugendstil sind wider Erwarten so dünn, daß es sich kaum lohnt, auf sie hinzuweisen. Für seine Malerei fallen sie überhaupt aus, in den kunstgewerblichen Flächenarbeiten sind sie gering — gewisse florale Neigungen sind wie bei Schwindrazheim in Hamburg oder E. Schmidt-Pecht in Konstanz oft mehr ein Anknüpfen an die heimatlich-bäurische Kunstübung — und am deutlichsten noch in Rahmen und Rahmungen. Auch bei dem Buchschmuck für den Pan handelt es sich mehr um äußere Übereinstimmungen. Die Veranlagung dieses Mannes hatte für ein städtisches Gewächs, wie es der Jugendstil doch ist, keinen Raum.

Düsseldorf. Der Herausgeber der Düsseldorfer Monatsschrift für deutsche Kunst [63]) „Die Rheinlande", der Dichter Wilhelm Schäfer, hat sich späterhin temperamentvoll gegen den Jugendstil gewandt [64]). Das hat nicht mehr verhindern können, daß der Buchschmuck der ersten Jahrgänge (1. Heft Oktober 1900) fast durchweg dem Jugendstil angehört. Dafür verantwortlich sind G. Wittschas (Düsseldorf), Jos. Ad. Lang (Düsseldorf), Peter Behrens (Leiter der Kunstgewerbeschule seit 1903; in den Rhein-

---

[62]) Daß die Abstrahierung und Tektonisierung allgemein vielfach von den ursprünglich naturalistischen linearen Körpern, den Stengeln, Halmen u. s. f. ausgeht, wurde schon angedeutet.

[63]) Seit dem Jg. 4 (als die Zeitschrift aus dem Verlag A. Bagel in Düsseldorf in den Verlag Fischer & Franke, bisher in Berlin, nun in Düsseldorf überging) „Düsseldorfer Monatshefte für deutsche Art und Kunst".

[64]) Vgl. seine Rubrik „Sachliche Kunst", Rheinlande, seit Jg. 4, Heft 1 (Oktober 1903).

landen hat er den Jugendstil noch nicht überwunden), H. E. Kromer, K. Gollrad (Aachen), Erna Gehrts (Düsseldorf), C. Hornung, Alexander Frenz (Düsseldorf, dessen Arbeiten sich durch ihre Qualität herausheben; bereits seit 1896 arbeitet er gelegentlich für die Jugend, doch ist er hier dem Jugendstil ferner; als Maler ist der Janssenschüler Böcklinist[65]), A. Nieder, Marg. Schröder (Düsseldorf) und Carl Becker. Mit dem Übergang der Zeitschrift in den ehemaligen Jungbrunnenverlag kommen Franz Stassen und Bernhard Wenig hinzu.

Den mondänen John Jack Vrieslander (seit 1901 in Leipzig) hat Eugen Diederichs[66]) entdeckt und bekannt gemacht. Er gehört in die mit Beardsley und Heine zusammenhängende kokett-prätentiöse Illustratorenreihe der Strathmann, Caspari, Behmer u. s. f. Von Beardsley hat er die prätentiöse Präzision der Schwarzweißtechnik und die überdelikate Punktiermethode. Als Ornamentiker ist Vrieslander pflanzlich. Um die Jahrhundertwende hat er für Krefeld ornamentale Bodenteppiche entworfen. — Es ist nicht unmöglich, daß dem jungen Klee, dem grotesken Radierer, Arbeiten Vrieslanders bekannt waren.

Krefeld. Die große moderne Bewegung im Kunstgewerbe in den späteren 90er Jahren war es, die Städte wie Darmstadt und Krefeld unter die modernen Kunststädte eingereiht hat. Der Vorgang ist in Krefeld insofern eigenartig und fast paradox, als gerade seine Eigenschaft als Industriestadt den neuen Stil hier besonders früh heimisch werden ließ. Die Textilindustrie der „Seidenstadt" war künstlerisch aufgeschlossen genug, den Wert des neuen Kunstgewerbestiles für ihre Zwecke zu erkennen. Man begnügte sich auch nicht wie zumeist anderswo mit plattem Plagiat, sondern zog die Schöpfer des neuen Stiles, die v. Berlepsch, Eckmann, Läuger, van de Velde und viele andere, selber heran. Zunächst nicht in der Weise, daß man wie in Darmstadt die neuen Leute herberief, daß man eine Anpflanzung inszenierte, eine Methode, die sich ja in der hessischen Residenz bald als allzu künstlich und unglücklich erweisen sollte, sondern indem die Industrie die auswärtigen Führer der Bewegung mit Aufträgen betraute. Erst später haben sich einige der neuen Kunstgewerbler in Krefeld niedergelassen: der Belgier Hugo van der Woude (Verglasungen für Holler), der zweite belgische Importeur des abstrakten Ornaments in Deutschland, der stilistisch im wesentlichen mit van de Velde übereinstimmt, wenn er auch der Pflanze näher steht. F. W. Holler, der aus Hamburg — er ist Schüler Karl Engelbrechts — die Mosaikverglasung hier einführt und Entwürfe P. Behrens', Eckmanns, Läugers, Leistikows, van de Veldes, des aus Krefeld gebürtigen v. Beckerath u. a. ausführt. Der Architekt Carl Wolbrandt (Leiter der

---

[65]) Für die Situation der Düsseldorfer Malerei an der Jahrhundertwende vgl. Rudolf Klein-Düsseldorf, Das heutige Düsseldorf, D. K. u. D. Bd. 3 (1898/99).

[66]) Die Gründung des ebenso wie S. Fischer, Fischer & Franke, F. Fontane & Co., Schuster & Löffler in Berlin, der Inselverlag, E. Pierson in Dresden u. a. für die neue Buchkunst bahnbrechenden Verlages (gegr. 1896 in Florenz, seit 1897 Leipzig, seit 1904 Jena) fällt wie jene der Verlage Albert Langen (1894) und Schuster & Löffler (1895) in die Jahre des Aufkommens und Erstarkens des Jugendstils.

Kunstgewerbeschule, vorher in Hamburg), der offenbar für Buchschmuckzwecke recht mäßig und trocken und stark tektonisierend Pflanzen stilisiert. Endlich Richard Grimm, der 1902 aus Leipzig an die Kunstgewerbeschule berufen wird und Paul Lang, der 1904 aus Magdeburg kommt.

Neben der „Vereinigung zur Förderung der Kunstarbeit in Krefeld" wird wie in Nürnberg und Hamburg ein Museum und sein Leiter die Zelle der kunstgewerblichen Entwicklung: das 1897 eröffnete, aus der Tätigkeit des „Museumsvereins" erwachsene Kaiser Wilhelm-Museum und sein betriebsamer erster Direktor Friedrich Deneken, zuvor in Hamburg erster Assistent Brinckmanns am Museum für Kunst und Gewerbe, der gleiche, der 1896 japanische Färberschablonen als „Japanische Motive für Flachornamente" (Berlin) herausgegeben und im gleichen Jahre in Scherrebek die Webeschule mitbegründet hatte. Deneken, der sich offenbar nicht scheute, auf die spezifisch lokalen, praktisch-industriellen Bedürfnisse einzugehen, hat vornehmlich mit Ausstellungen des neuen Kunsthandwerks gearbeitet.

Für die Krefelder Textilindustrie, für Teppiche, Möbelstoffe, Seidenweberei und Krawattenstoffe haben etwa seit der Gründung des Kaiser Wilhelm-Museums P. Behrens, v. Berlepsch, Eckmann, Endell, Läuger, Mohrbutter, van de Velde, Vrieslander Entwürfe geliefert. Für Max Kneusels, der die Teppichknüpferei einführte, arbeitet Eckmann schon in seiner Münchener Zeit.

1900 nimmt mit einer Ausstellung von Künstlerkleidern auch die künstlerische Reform des Frauenkleides (an der sich in vorderster Linie P. Behrens, Marg. v. Brauchitsch, Paul Lang, Alfred Mohrbutter, P. Schultze-Naumburg, H. van de Velde entwerfend und theoretisierend [67]) beteiligen) in Krefeld ihren Ausgang.

Magdeburg. Wie Nürnberg und Stuttgart läßt Magdeburg, was die neue kunstgewerbliche Bewegung angeht, erst 1901 etwas von sich hören, 1901, als an die alte, mehr als 100jährige Kunstgewerbe- und Handwerkerschule die Münchener Keramiker, die Brüder Hans und Fritz von Heider und aus Darmstadt (?) der 24jährige Flächenornamentiker Paul Lang berufen werden.

Paul Lang besucht in Stuttgart die Kunstgewerbeschule und anschließend die Dresdener und die Münchener Akademie und wird um die Jahrhundertwende durch Stickereientwürfe bekannt. Er ist vornehmlich Flächenkünstler (Buchschmuck, Schrift, Tapetenmuster, Stoffmuster, Bodenteppiche, Wandschirme, Fliesen) und zwar Ornamentiker. Obwohl er ein wenig älter ist als die Bürck (der auf ihn wirkt), Adler, Patriz Huber, die zwar durch ihre relative Jugendlichkeit rasch in den neuen geometrisierenden Stil hineinwuchsen, aber immerhin noch im Jugendstil begannen, tritt Paul Lang mit dem neuen, den Jugendstil überwindenden Stil auf. Das Pflanzenornament, das er noch beibehält, ist weniger realistisch als in

---

[67]) Vgl. u. a. P. Schultze-Naumburg, Die Kultur des weibl. Körpers als Grundlage der Frauenkleidung, Leipzig 1902, Mohrbutter, Das Kleid der Frau, Darmstadt 1904.

abstrakt-tektonischer Gesetzlichkeit gruppiert und mit abstrakten Bildungen vermischt. Es ist gedrungener und gibt die Bewegung auf.

Bereits seit 1900 wirkt der Architekt Albin Müller als Lehrer an der Magdeburger Kunstgewerbeschule, der sich nebenher auch als Flächenornamentiker betätigt (Teppiche, Stickereientwürfe, überhaupt Textilien, Intarsien, Verglasung). Geht er anfangs im stilisiert Vegetabilischen stark mit Bürck zusammen, so wird um 1903 unter Behrens' Eindruck sein Ornament geometrisch-tektonisch, hart gebogen und eckig, d. h. es macht die allgemeine Wandlung mit. Geraden, Winkel aus federnden Bögen, winklige Voluten werden häufig verwandt. Sein Stil ist in den Jahren, die auf den Jugendstil folgten, viel kopiert worden.

Neben Albin Müller, den beiden v. Heider, Paul Lang (und seiner Gattin Minna Lang-Kurz) gehört seit 1902 Paul Bürck, der damals aus Darmstadt an die Kunstgewerbeschule geholt wurde, zu der Magdeburger Gruppe.

Leipzig. Der Maler A. Wimmer hat, einer von vielen, in einer kräftigen Schwarzweißmethode, aber leer, schwunglos und steif aus endlosen, schlaff sich schlingenden Pflanzenstengeln einen ziemlich subalternen naturalistischen Buchschmuck gearbeitet. In seinem Buchschmuck für die Jugend (seit 1896) wendet er nicht ohne Pikanterie zuweilen eine Art Verglasungsstil an mit breiten, scharfen, geschnitten metallischen Konturen und zart lavierter modellierender Schattierung. Im übrigen versucht der Mann, seine angeborene Hölzernheit als pikante Manier etwa in der Art des Strathmannschen Primitivismus auszugeben.

Dresden [68]). Mit seiner Plakatkunst und seiner Kunstverglasung, mit seinen Möbelwerkstätten und seiner berühmten Architektenfirma (Schilling u. Gräbner), mit seiner Schar von freien und Lehrkräften (Akademie, Kunstgewerbeschule, an sie 1902 Wilhelm Kreis berufen, Technische Hochschule, an sie 1901 Fritz Schumacher berufen) und mit seinen Ausstellungen nimmt Dresden um die Jahrhundertwende eine München und Berlin gleichgeordnete Stellung innerhalb der kunstgewerblichen Bewegung ein.

In der zweiten Hälfte der 90er Jahre und noch um 1900 ist Dresden der Hauptort der deutschen Plakatbewegung, mit der hier 1896 im Anschluß an die Plakatausstellung und -sammlung im Kupferstichkabinett [69]) die neue kunstgewerbliche Bewegung, d. h. die Hinwendung der freien Künstler zur angewandten Kunst, in diesem Falle zur Plakatkunst, einsetzt.

Dem Jahr 1896 kommt in der Plakatgeschichte durch eine ungewöhnliche Häufung von Ereignissen eine besondere Rolle zu, es darf, wenn man einige sehr vereinzelte und verstreute Ansätze wie etwa Stucks Secessionsplakat von 1893, Sattlers Panplakat von 1895, Christiansens Hamburger Arbeiten von 1894/95 oder C. Roechlings Arbeiten abzieht, für den Beginn des *modernen* deutschen Plakates in Anspruch genommen werden, entgegen

---

[68]) Ernst Zimmermann, Die moderne dekorative Bewegung in Dresden, K. u. H. Jg. 53 (1902/03).

[69]) Die Plakatausstellung im Dresdener Kupferstichkabinett von 1896 ist die erste in Deutschland, noch im gleichen Jahre folgt jene in München.

einer verbreiteten falschen Vorstellung und Behauptung, das kommerzielle Plakat oder gar das moderne deutsche Plakat überhaupt beginne erst nach der Jahrhundertwende mit dem Auftreten Ludwig Hohlweins in München und Lucian Bernhards in Berlin [70]). „In Deutschland entsteht das künstlerische Plakat eben in diesen Tagen" schreibt 1896 Hans Wolfgang Singer im Pan [71]). Zugleich mit Heines Bulldoggenplakat für die neue Münchener Wochenschrift Simplicissimus, mit Rehms anonymem Blankoentwurf „Der Kenner" für Grimme & Hempel (benutzt für Lafermezigaretten), mit Hans Ungers Plakat für Estey-Orgeln erscheinen 1896 drei berühmte Ausstellungsplakate, jenes für die Berliner Ausstellung mit der den Hammer haltenden Faust von Ludwig Sütterlin, das Puttenplakat für die Nürnberger Ausstellung von R. Riemerschmid und das Plakat für „Die alte Stadt" der Dresdener Ausstellung von Otto Fischer (der archaisierende Parallelentwurf für „Die alte Stadt" stammt von Georg Müller-Breslau). Keine einzige dieser sieben Arbeiten gehört dem Jugendstil an [72]).

Das kennzeichnet, so unwahrscheinlich es sich zunächst anhört, allgemein das Verhältnis des Plakats zum Jugendstil: Wenn sich auch einige Jugendstilplakate finden lassen werden, wenn auch eine ganze Reihe Blätter dem Jugendstil näher stehen (so einige Arbeiten Eckmanns, Edels, Heines, Janks, H. Pfaffs, Ludwig Raders', Stüler-Waldes, Tragys u. a.), so existiert doch im großen und ganzen keine besondere Jugendstilplakatkunst, wie eine eigene Jugendstilbuchkunst oder -kunstverglasung besteht. Ist es in den späteren 90er Jahren eine Ausnahme, wenn sich im Buchschmuck oder sonstwo keine Jugendstilzüge zeigen, so ist es ein ebenso seltener Fall, wenn der Jugendstil einmal in eine Affiche eingedrungen ist. Das Plakat hat sich dem gleichaltrigen Jugendstil verschlossen, gemeinsam ist ihnen allein die Flächigkeit, die farbliche Homogenität der zweidimensionalen Körper. Die Gründe sind bereits früher angedeutet worden. Die Affiche ist in diesen, ihren Jugendjahren (und bleibt es lange über sie hinaus) bildhaft und zwar fast durchweg figürlich-bildhaft, das Ornament, also auch das Pflanzenornament, wie es dem Jugendstil immer wieder zugrunde lag, spielt gar keine Rolle. Die Bildhaftigkeit brachte weiter eine Voluminosität der Flächenkörper, eine Breitflächigkeit (die auch die Wirksamkeit auf Entfernung verlangte) mit sich, die lineare Flächenkörper, welche Träger ornamentaler Bewegung hätten sein können, ausschloß. Zudem verbindet gerade die Dresdener Gruppe der Otto Fischer, Hermann

---

[70]) Etwa H. K. Frenzel, 25 Jahre deutsches Plakat, Gebrauchsgraphik, Jahrg. 2, Heft 4 (1925!).

[71]) Für das frühe deutsche Plakat der 90er Jahre vgl. außer dem grundlegenden großen Werk von Jean Louis Sponsel (Dresden), Das moderne Plakat, Dresden 1897 und der übervollen kleinen Monographie von Walter v. Zur Westen, Reklamekunst, Bielefeld und Leipzig 2. Aufl. 1914, die (der Aktualität des Themas wegen zahllosen) zeitgenössischen Zeitschriftenaufsätze, die vor allem das Bildmaterial ziemlich komplett geben, etwa H. E. v. Berlepsch, Eine Placat-Ausstellung, Gr. K. Jg. XX (1897) oder Max Schmid, Über deutsche Plakat-Kunst, D. K. u. D. Bd. 1 (1897/98) oder Fritz Stahl, Deutsche Plakate, Westermanns Monatshefte, Bd. 83 (1897/98).

[72]) Abgesehen von dem gelbweißen Kallarahmen um Ungers Orgelplakat.

Behrens u. a., zu der formal auch Fritz Rehm in München eng hinzugehört — die Münchener sind leicht ornamental-schwungvoller — mit der breiten, homogenen Silhouette eine gänzlich unornamentale, exakte und oft etwas trockene Realistik der Zeichnung, die allem Jugendstil zuwiderläuft und um 1902 nach seinem Ende geradenwegs fortgesetzt werden konnte.

Trotzdem müssen hier einige der Dresdener Plakatkünstler angeführt werden, weil sie, sehr bezeichnend für die fast zwangsläufige Reaktion des Plakates auf den Jugendstil, oft außerhalb ihrer Plakattätigkeit dem Jugendstil nahe stehen. Auch sei die Gruppierung nach ihrer Tätigkeit für die beiden führenden Dresdener Plakatanstalten beibehalten: Für die Firma Wilhelm Hoffmann arbeiten u. a. Richard Müller, Hans Unger, Otto Fischer und für Theodor Beyer u. a. Johann Vincenz Cissarz und Josef Goller.

Der Österreicher Richard Müller (aus Tschirnitz b. Karlsbad) besucht die Malschule der Meißener Manufaktur und dann in Dresden die Akademie. 1893 macht er sich selbständig und tritt im folgenden Jahre an die Öffentlichkeit. Er malt, lithographiert und radiert (letzteres erst seit 1896). Der Maler und Radierer kämpft um den größten möglichen zeichnerischen Realismus, um eine altniederländisch anmutende Überpräzision und Überexaktheit der Zeichnung. Hugo van der Goes muß ihm vorgeschwebt haben, und die phänomenale Formeindringlichkeit, die er erreicht, stellt ihn neben Stauffer [73]). Insbesondere die unschöne Form fordert die zeichnerische Exaktheit heraus. Das Blatt „Eva und Adam" hat pflanzenornamentale Randleisten: Wie bei Toorop oder Strathmann zeigt sich bei ihm, wie eng der Drang nach zeichnerischer Überpräzision und das kunstgewerblich-Ornamentale beieinander wohnen. — Naturalistische Verglasungen (um 1899) sind stark ornamental, voll gleitender Bewegung. Auch das Plakat für die Kunstanstalt Wilh. Hoffmann in Dresden von 1896, eines der frühesten modernen Plakate in Deutschland (publ. 1896 im Pan, der auch andere Arbeiten von ihm bringt), gehört mit seinen abstrakten ornamentalen Bandverschlingungen dem Jugendstil an.

Man kennt den Bautzener Hans Unger [74]), der als Anstreicher und Theatermaler anfing und erst 1892 als 20jähriger begann, auf der Dresdener Akademie die hohe Malerei zu erlernen (anschließend Studienreise Sizilien), von seinen Gemälden und vor allem von seinen gemäldemäßigen Affichen für Estey-Orgeln und „Nicodéconcert" als böcklinhaften, schwermütig-sentimentalen südlichen Romantiker, formal fernab dem Jugendstil. Auch als Mitarbeiter des Pan verfolgt er andere Ziele. Daß sich auch Unger dem modischen Ornamentalstil auf die Dauer nicht hat entziehen können, führen die weich fließende Haarsilhouette und vor allem die in mächtigen Schwüngen wallenden Gewänder der „Tänzerin", eines Glasfensterentwurfes für die alte Dresdener Firma Gebrüder Liebert, die neben Ule, Engel-

---

[73]) Daß später Otto Dix und George Grosz an der Dresdener Akademie seine Schüler sind, ist für beide Teile aufschlußreich.

[74]) Hans W. Singer-Dresden, Hans Unger-Dresden, D. K. u. D. Bd. 5.

brecht und Holler für die Jugendstilkunstverglasung von führender Bedeutung gewesen ist [75]), vor Augen. Auch hier verzichtet Unger nicht auf eine leichte, die reine Mosaiktechnik durchbrechende Schattierung.

Noch weniger Verglasung, vielmehr ausgesprochen Glasmalerei in der Zuhilfenahme zarter Schattierung ist Otto Fischers, des Autors der berühmten Affiche „Die alte Stadt", Glasfensterentwurf für Liebert „Vineta". Die Zugehörigkeit zum Jugendstil liegt im Geschling der Wasserpflanzen. Ist Ungers Entwurf mehr Verglasung in der schwungvollen Härte seiner Konturen und sinnlich im Formalen, so ist Fischer im Formalen blasser, lyrischer. Fischers „Vineta" ist ein Glasgemälde, ein ornamentalisiertes Bild im Gegensatz zu der in erster Linie von Christiansen vertretenen reinen Verglasungsmanier, die man als bildliche Ornamentik bezeichnen könnte. Der Leipziger, der in Dresden als Lithograph beginnt, ist wie die ein wenig jüngeren Unger und R. Müller auf der dortigen Akademie Maler geworden und spezialisiert sich auf Radierung und vor allem auf Steindruck. Den Weg zum Plakat weist Sponsels Plakatsammlung im Kupferstichkabinett. Die Plakate sind dem Jugendstil ebenso fern wie dekorative Wandgemälde in Dresden. Als Mitarbeiter des Pan entwirft Fischer florale oder wenigstens naturalistische Leisten.

Wie jene Christiansens ist die Verglasung des Dresdener Plakatisten Hans Pfaff (für Liebert) „bildliche Ornamentik". Es ist (wenn auch mit kleinen Hilfen von Malerei) ein reiner figürlich-landschaftlicher Verglasungsstil. Die wenig aufdringliche Bewegung liegt mehr im Kontur als in der Gestalt der breiten Silhouetten. Pfaff hat, ein Ausnahmefall, auch für kirchliche Zwecke, die doch sonst um 1900 der weiterhin historisierenden Glasmalerei vorbehalten waren, die Mosaikverglasung neuen Stiles angewandt (Halbfiguren von Heiligen). In seinem bekannten Umschlag für die Jugend (Mai 1896, auch die Jugendeinbanddecke des 1. Jgs. stammt von ihm) weiß er wohlgestaltete voluminöse Flächenkörper und einen unaufdringlich reichen Linienfluß meisterhaft zu einer ruhigen flächigen Einheit zu fügen. Pfaff ist aus der Dresdener Kunstgewerbeschule hervorgegangen.

Wenn Johann Vincenz Cissarz hier genannt wird, so geschieht das nicht, weil er irgendetwas mit dem Jugendstil zu tun habe, sondern aus dem umgekehrten Grunde. Cissarz, der ja nicht nur Plakate lithographiert, sondern auch auf anderen Gebieten, die dem Jugendstil offener standen, gearbeitet hat — er war z. B. ein vielbeschäftigter Buchkünstler —, zeigt vorzüglich, wie wenig der Jugendstil die unentrinnbar-unwillkürliche Äußerung seiner Zeit, kurz ein „Zeitstil" gewesen ist, wie sehr ihm vielmehr noch Züge der wurzellos starren Architekturformenapparate des Historismus anhaften. Leute wie Cissarz, Dasio, Willi Geiger, Ubbelohde, Albert Weisgerber, ein Teil der Archaisten, oft die stärkeren Persönlichkeiten und die größeren Begabungen, haben sich völlig von ihm freihalten können.

---

[75]) Neben Entwürfen der Dresdener O. Fischer, K. Gross, Gußmann, Pfaff, Unger und namentlich Josef Gollers führt Liebert auch Kartons A. Eckhardts in Berlin und Christiansens aus. Wie bei Engelbrecht und im Gegensatz zu C. Ule handelt es sich meist um bildhafte Verglasungen.

Der Dachauer Josef Goller, der älteste der ganzen Gruppe — er ist gleichaltrig mit Eckmann — ist gelernter Glasmaler, und wie bei Ule wirkt sich der Umstand, daß er von Hause aus Handwerker ist, in der Qualität aus. Er arbeitet nach Bedarf historistisch oder modern. Seine bildlichen Entwürfe für Opalescentverglasung haben ornamentalen Schwung und stehen dem Jugendstil näher als die figürlichen Plakate, deren breite Flächen allerdings auch in einem gewissen leeren, fade-kalligraphischen Schwung konturiert sind.

Gertrud und Erich Kleinhempel sind in anderem Zusammenhange genannt worden. Wie in ihrem Flächenstil sind sie auch als Innenarchitekten, die sie in erster Linie waren — Gertrud Kleinhempel gehörte zu den Hauptmitarbeitern der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst und später der Dresdener Werkstätten für deutschen Hausrat — sehr frühzeitig zu einem anspruchslosen, geradlinig-schlichten, billigen Bedarfsstil gekommen. Genannt wurde auch der Plastiker Karl Gross, ehemals in München, seit 1898 an der Dresdener Kunstgewerbeschule.

Im folgenden Jahre 1899 hatte Schilling u. Gräbner aus München Max Alexander Nicolai nach Dresden geholt. Der spätere Dresdener Architekt, der in München namentlich Metallarbeiten entworfen hatte, zählt wie der wenig jüngere Patriz Huber entwicklungsgeschichtlich zu den allerfortschrittlichsten. Er ist in der Fläche (Buchschmuck, Vorsatzpapier, Tapeten, Lederarbeiten) reiner Ornamentiker und hat bereits in seiner Münchener Zeit den Zug zum Geometrischen, zur Reihung, zur Tektonik, zum Quadrat und zum Kreis. Die Vereinigung des pflanzlichen Motivs mit geometrischen Neigungen ist damals noch ganz originell. Doch lag bei seiner frühen Vorliebe für Karos und überhaupt für die bewegungslose Gestalt die Entwicklung. Später wird Nicolais Ornamentik ganz abstrakt. Sie ist behäbig, fließt breit, derb, saftig. Nicht die Linie, sondern der voluminöse, flächenfüllende Körper wird schablonenmäßig betont. Die lässig strömende, schludrige Saftigkeit hat nichts mehr von dem nervösen Bewegungstrieb des Jugendstils.

An der Akademie lehrt Otto Gußmann (Klasse für dekorative Malerei, Berlin-Dresden etwa 1896). Er ist stilistisch zu vielseitig, um Gesicht und Bedeutung zu haben. Er entwirft stark linear durchsetzte Stickereien in dem seit Obrist obligaten ein wenig dürren Naturalismus und sowohl historisierende wie ganz moderne figürliche Fenster, die letzteren à la Bruno Paul voll wüstem Schwung.

Der Buchkünstler Richard Grimm beginnt mit einem zierlichen, zart mit der Feder gezeichneten, naturalistisch-floralen Buchschmuck für den Pan (seit 1897), der sich nicht nur in der Vorliebe für das Schwanenmotiv mit Eckmann berührt. Indem das Pflanzliche stilisiert wird und tektonisch-abstrakte, scharf und präzise wie aus Blech geschnittene lineare Gebilde hinzutreten, nähert er sich Hirzel und im Abstrakten auch dem Endellschen Buchschmuck.

Endlich ein Wort über die Dresdener Werkstätten. Die Form der mit einem Stab von Künstlern, denen sie die Sorge um Ausführung des Ent-

wurfs und um Absatz abnimmt, arbeitenden „Werkstätte" ist bezeichnend für den Übergang der Künstler zum Kunsthandwerk — sie bildet sich in einigen Fällen aus einem Zusammenschluß von Künstlern — und entsteht in den ersten Jahren der kunstgewerblichen Bewegung mit der Gründung der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk" in München im April 1898. Im folgenden Jahre folgt die Gründung der „Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst" durch den jungen Karl Schmidt und Julius Müller. Für Schmidt & Müller haben u. a. P. Behrens, Cissarz, Gross, Gußmann, Frl. Kleinhempel und Frl. Junge, Kreis, Nicolai, Olbrich, Riemerschmid, van de Velde, Vogeler-Worpswede, aber auch Ausländer wie die Schotten Baillie-Scott und Mackintosh entworfen. Mit ihrer Tendenz zur volkstümlichen Billigkeit, die formal schmucklose Schlichtheit, einen „Bretterstil" bedeutete, waren die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst nicht unwesentlich an der Überwindung des Jugendstils beteiligt. Die 1900 geplanten „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk Stuttgart" entstehen dann als Lehrwerkstätten. Etwa 1902 ersteht der Karl Schmidtschen Firma in den „Dresdener Werkstätten für deutschen Hausrat" Theophil Müllers (des Sohnes des ehemaligen Teilhabers Karl Schmidts) ein Konkurrenzunternehmen, das u. a. die Damen Junge und Kleinhempel und Nicolai zu sich herüberzieht. Im gleichen Jahre 1902 macht in München Karl Bertsch mit den Malern Willy v. Beckerath und Adelbert Niemeyer die „Werkstätten für Wohnungseinrichtung" auf. Auch die Gründung der „Wiener Werkstätte" 1903 durch J. Hoffmann, K. Moser und F. Wärndorfer gehört hierhin. 1907 sind die beiden Münchener Werkstätten und die Dresdener Werkstätten Karl Schmidts zusammengelegt worden (Deutsche Werkstätten, Dresden-Hellerau u. München).

Meißen. Selbst die rokokotraditionstreue Königl. Porzellanmanufaktur Meißen hat sich dem Jugendstil nicht verschlossen und in den späteren 90er Jahren im engsten Anschluß an das in dieser Richtung längst vorangegangene Kopenhagen begonnen, ihre Vasen mit süßlich japanisierenden Zweigen und Mädchenköpfen zu bemalen. Ein Schalentitel wie „Nymphe und Seerosen" sagt so ziemlich alles. Es ist ein süßlich schattierender, japanisierender Naturalismus, der nur die neuen Motive und nicht das Prinzip sieht. Es ist Jugendstil in der damaligen üblen Bedeutung, wenn man das Augenfälligste an Motiven und Methode der schöpferischen Modernen zusammenstiehlt, um „auch" modern zu sein.

Breslau. Max Wislicenus in Breslau arbeitet seit August 1896 an der Jugend mit. Der flotte, an Techniken und stilistischen Möglichkeiten reiche Zeichner ist bedeutungsvoller durch seine romantisch-sentimental erzählenden realistischen Illustrationen als durch die Beziehung zum Jugendstil, die zwar auch manchmal in diesen Illustrationen etwa in wehenden Gewändern und Haaren zu Tage tritt, stärker jedoch sich in pflanzlich-figürlichen ornamentalen Arbeiten manifestiert. Es sind dies mit zartem, mehr beobachtendem als stilisierendem Federstrich gezeichnete und eng schraffierte florale Leisten oder mehr breit-dekorative Arbeiten voll eigenwilliger Bewegung. Das Blatt „Versuchung" (Jugend, Januar 1897) vor

allem gibt die schwer zu umschreibende, besondere Art der Bewegung, die hier von rahmenden Gräsern, langen Blättern, Haarzotteln, der Schlange getragen wird. Sie ist gewissermaßen erstarrt, sie ist steif geworden. — Im eigentlichen Kunstgewerbe arbeitet Wislicenus mit den abstrakten Liniengebilden des Jugendstils.

Hamburg. Auch Hamburg ist einer der nicht wegzudenkenden Steine im Städtemosaik der kunstgewerblichen Bewegung. Es stellt ihr drei führende Leute: Otto Eckmann und Peter Behrens sind Hamburger, und der Flensburger Hans Christiansen hat hier begonnen. Die beiden neben Bode prominentesten theoretischen Anreger und Förderer der neuen Bewegung sind Hamburger und leiten Hamburger Museen: Justus Brinckmann das 1877 von ihm begründete Museum für Kunst und Gewerbe [76]) und der jüngere Lichtwark seit 1886 die Kunsthalle; Brinckmann, der Japankenner (Kunst und Handwerk in Japan, 1. Bd., Berlin 1889), der die reichste Japansammlung Deutschlands zusammenbrachte, der schon Anfang der 80er Jahre Bilderbücher von W. Crane für sein Museum erwarb und als erster (das Dresdener Kupferstichkabinett schloß sich an) in seinem Museum Plakate sammelte, der endlich auch persönlich manchem Künstler und Kunsthandwerker seiner Vaterstadt (Christiansen, Eckmann, Georg Hulbe) neue Richtungen gewiesen hat. Und Lichtwark, der auf die alten „Flachornamente", die Pflanzenscherenschnitte Runges hinwies und als sozusagen „praktischer Kunsttheoretiker" die gleiche Richtung gegen die Muffigkeit des Historismus einschlug wie die Ausübenden. Endlich beherbergt Hamburg eine ganze Reihe Kunsthandwerker der neuen Richtung.

Bereits im Jahre 1889 schlossen sich junge Hamburger Kunsthandwerker zu einem Verein zusammen, dessen Tendenzen in die Richtung der kommenden kunstgewerblichen Bewegung weisen. Es ist der Verein „Volkskunst" [77]), dessen Mittelpunkt Oscar Schwindrazheim ist und zu dessen Mitgliedern — 1890 sind es 16 — u. a. Christiansen, der Architekt H. Grooshoff, Haase, Mohrbutter, Schlotke und der Maler A. Siebelist gehören. Von den Tendenzen dieses Kreises interessiert in diesem Zusammenhang besonders die frühzeitige Propagierung des Pflanzenornaments, des „ornamentalen Studiums der Pflanze" (Meurer), die ihn in die allgemeine naturalistische Unterströmung des Historismus einstellt. Öffentlich wirksam wurde der Kreis um Schwindrazheim mit der von diesem seit den ersten 90er Jahren herausgebrachten Zeitschrift „Beiträge zu einer Volkskunst" (bei C. Griese, Hamburg). Avenarius und Brinckmann, der auch hier wieder seinen Blick für die neue Richtung beweist, treten für die Publikation, die zu früh auf den Plan trat und es finanziell und moralisch nicht leicht hatte, ein. 1894 hat sich der Verein „Volkskunst" aufgelöst.

---

[76]) Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, dargestellt zur Feier des 25 jährigen Bestehens von Freunden und Schülern, 1902.

[77]) Die erwachsene kunstgewerbliche Bewegung hat sich später dankbar dieses, ihres Vorläufers erinnert: u. a. Heinrich Harz (der einstige Schriftführer des Vereins), Erinnerung an den Hamburger Verein „Volkskunst", D. K. u. D. Bd. 3 (1898/99).

Folgerichtig begegnet man manchem der einstigen Angehörigen des Kreises um Oscar Schwindrazheim im Jugendstil wieder. Christiansen wird einer der Führer der neuen Richtung. Conrad Schlotke, etwa seit der Mitte der 90er Jahre Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Barmen, kommt früh zum Jugendstil. Durch Schwindrazheim strömen formale Elemente der Bauernkunst [78]) in den neuen Kunstgewerbestil ein. 1896, also gleichzeitig mit dem ersten Buchschmuck der Jugend und wohl etwas von Schmidt-Helmbrechts beeindruckt, macht er Exlibris im Jugendstil mit Anklängen an japanische Dekorationsweise und historisierenden Resten. Das Ornament ist fast rein pflanzlich, auf der Bewegung liegt der Nachdruck. In Einbandentwürfen für Hamburger Lederkunsthandwerker (Rauch, Jebsen) kommt er von trockenem und sprödem Pflanzenornament — das er ja als einer der ersten nicht nur propagierte, sondern auch praktisch anwandte — zu einem Kersten verwandten, eckig-linear-abstrakten Ornament mit spärlichen naturalistischen Einstreuseln. Auch Figürliches in eckigen Konturen verwendet er auf den Einbänden.

Auch der schon im Historismus berühmte Lederspezialist Georg Hulbe greift früh die natürliche Blume als Motiv auf. Seit 1876 ist der bereits 1851 Geborene in Kiel als Buchbinder tätig, kommt dann 1880 nach Hamburg, wo ihn Brinckmann anregt, die alte Technik der Ledertreibarbeit wieder aufzunehmen. Die Treibtechnik wird neben Ziselierung, Punzung, Pressung u. s. w. sein eigentliches Gebiet. Der Historismus gibt ihm an technischer Schulung ein gewaltiges Prae, er hat ganz andere Möglichkeiten als etwa der jüngere, technisch sich ewig gleich bleibende und damit auch formal begrenzte Paul Kersten. Mit der neuen Richtung wird Hulbe zum japanisierend-naturalistischen Ornamentiker (Pflanze und Tier, auch schwungvoll-figürlich). Wandschirme ergeben auch ornamentale Bildflächen.

Auch der Buchbinder Wilhelm Rauch in Hamburg gehört zu den älteren. Seine Ledereinbände nach eigenen und fremden Entwürfen (P. Behrens, Th. Th. Heine, Lechter, van de Velde u. a.) sind meist abstrakt-linear und tektonisch ornamentiert. Insbesondere die eigenen Einbandentwürfe sind ziemlich rein linear und Kersten im Stil sehr verwandt.

Der durch japanische Keramik des Museums für Kunst und Gewerbe angeregte Töpfer Hermann Mutz in Altona arbeitet Vasen von sehr schlichter, herkömmlich-tektonischer Form mit geflossenen Glasuren, deren fließende, flammige, tropfende Formationen ähnlich wie die Kleisterpapiere oder das Reliefholz dem Jugendstil stilistisch entgegenkommen.

Karl Engelbrecht, prinzipieller Gegner der Glasmalerei, führt schon seit dem Bestehen seiner Hamburger Kunstglaserei, seit 1884, also lange bevor er das Opalescentglas importierte und lange vor der neuen Kunstgewerberichtung rein musivische Verglasungen aus. In den späteren 90er Jahren und um 1900 († 1902) arbeitet er ziemlich ausschließlich nach eigenen und nach Christiansens Kartons. Die eigenen, kleinen, landschaftlichen Opalescentverglasungen Engelbrechts — er ist bildhaft wie Christiansen — sind oft von einer verblüffenden Simplizität, einer Simplizität, die an jene

[78]) O. Schwindrazheim, Deutsche Bauernkunst, Wien 1904.

zeichnerischen Scherzaufgaben erinnert, die es darauf anlegen, mit möglichst wenig Strichen auszukommen. Sie setzen sich aus voluminösen Scherben zusammen, ein gebogenes Fließen liegt höchstens einmal im Kontur, der meist zu faltig ist, um als Bewegung zu wirken. Dagegen ist oft in ornamentalen Rahmungen seiner bildlichen Fenster ein linienhaftes Blatt- oder abstrakt belgisches Ornament von sich biegendem Fluß.

Die Weberinnen Carlotta und Ida Brinckmann füllen ihre Gewebe intarsiahaft dicht und ohne durchgehende Bewegung mit Pflanzenformen. Es sind kompositionell eher Naturausschnitte als Muster, Mitteldinge zwischen Bild und Muster, bildhafte Darstellungen von natürlichen Blumenteppichen.

An der Kunstgewerbeschule wirkt A. Eckhardt (später in Berlin), der floralen Buchschmuck und überhaupt pflanzliches Flächenornament (z. B. Fliesen) entwirft. Seine bildhaften, landschaftlich-figürlichen Verglasungen führt Liebert in Dresden aus. Die Bewegung, die sich gewissermaßen durch die Struktur des Glases einen Weg sucht, liegt einzig im Kontur, d. h. in der Verbleiung, die darstellenden Silhouetten sind voluminös.

In den letzten 90er Jahren bekommt mit einem Mal ein bisher unbekanntes Dorf in Nordschleswig, noch nördlich von Tondern, einen Namen: 1896 entsteht in Scherrebek durch die Zusammenarbeit des dortigen Pastors Jacobsen, des damaligen Assistenten Brinckmanns am Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe Friedrich Deneken und des führenden neuen Kunstgewerblers, des Hamburgers Otto Eckmann die 1903 eingegangene Schule für Kunstweberei [79]), die sich bald durch Ausstellungen bekannt macht. Deneken, der „Vater der Scherrebek'schen Teppiche" ist die „treibende Kraft", der mit ihm seit längerem befreundete Jacobsen gewissermaßen der Obmann der Scherrebeker Bevölkerung, der eigentlichen Produzenten und Eckmann wird als erster für Entwürfe herangezogen. Es handelt sich in Scherrebek im Zusammenhang mit der allgemeinen Volkskunstidee und -bewegung um die Wiederbelebung der untergegangenen bäuerlichen Hausindustrie. Die in Norwegen noch lebendige Bauernwirkerei ist in dieser Hinsicht und zunächst auch formal das Vorbild. Später arbeiten die Scherrebeker Bauernmädchen dann im wesentlichen nach den Zeichnungen der neuen Gewerbekünstler: Nach und neben Eckmann haben Hans Thoma, der Altonaer Maler Alfred Mohrbutter, der bald der künstlerische Leiter der G. m. b. H. wird, Christiansen, W. Leistikow, Ubbelohde, van de Velde und Gust. Henri Jossot, Heinrich Vogeler und andere Entwürfe geliefert. Aus der Scherrebeker Schule sind hauptsächlich bildliche Wandteppiche hervorgegangen.

Berlin. Wenn man von den paar Namen, die sich um den Pan, um die Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums, an dem Peter Jessen namentlich das englische Vorbild propagiert, oder um die Steglitzer Werkstatt gruppieren, absieht, arbeiten, was angewandte Flächenkunst be-

[79]) Ernst Zimmermann, Scherrebeker Kunstwebereien, K. u. H. Jg. 47 (1897/98).

trifft, in der großen Stadt eine Unzahl von Einzelkräften fast ohne Zusammenhang, isoliert nebeneinander.

Der Radierer Karl Koepping zählt zu den allerersten, die mit Kunstgewerbe neuen Stiles an die Öffentlichkeit traten. Seine ornamentlosen, auch formal fragilen Gläser fallen aus unserem Rahmen.

Ursprünglich Radierer (Landschaft) ist auch Hermann R. C. Hirzel, Schweizer seiner Abstammung nach. Was für seinen Schmuck gilt, den er seit 1896 in erster Linie und so ziemlich als einziger der neuen deutschen Gewerbekünstler entwirft (für den Juwelier Werner in Berlin), trifft auch für die Flächenornamentik (Stickereientwürfe, Buchschmuck, zahllose Exlibris) zu: er zeigt auf floraler Grundlage — Blattmotive — einen starken Zug ins belgisch Abstrakt-Tektonische. Im Pan (seit Jahrg. 1, 1895/96) ist der pflanzenornamentale Buchschmuck noch recht realistisch. Stengel und Blätter werden dann, im Prinzip ähnlich wie bei Bürck, zum abstrakttektonischen, linearen Ornament umgebildet. Naturalistische verschmelzen mit abstrakten Bildungen. Endlich gelangt er, stark von van de Velde beeindruckt, zu einem gänzlich abstrakt-tektonischen Ornament von metallisch federnder Biegsamkeit, in dem absolute Symmetrie zur Vertikalachse herrscht. Die Linien neigen zur Verdickung und die Körper zur Beweglichkeit. Doch blickt gerne auch durch die scheinbar völlig abstrakten Ornamente ein sozusagen technisches Bildungsprinzip der Natur: Die Flügelkonstruktion eines Schmetterlings etwa oder die Art, wie ein Blütenkelch vom Stengel demütig getragen wird. Die radierten und gezeichneten Exlibris — „eine kleine Anzahl von ihnen aber gehört dafür zu dem Besten, was die dekorative Flächenkunst um 1900 hervorgebracht hat“ [80]) — sind häufig zarte, akkurate Landschaftsbildchen, deren ornamentale Umrahmungen Pflanzliches mit abstrakt-tektonischen Bildungen, die scharf und sauber gestanzt und wie Drähte gebogen sind, verbinden.

Am Pan, der ja eine Berliner Angelegenheit war, wirken von dort Ansässigen neben Hirzel Hugo Höppener (Fidus), v. Hofmann, Leistikow und Joseph Sattler von Anfang an mit.

Von dem hochbegabten und gescheiten Archaisten Sattler, der beiläufig jünger als die Eckmann, Christiansen, Hirzel ist [81]), sind mir außer dem Panplakat von 1895 wenig Arbeiten dieser Zeit bekannt, in denen er weder in seiner knorpeligen altdeutschen Art noch in seinem etwas menzelhaften Rokoko archaisiert [82]). Wenn er auch keineswegs völlig frei vom Jugendstil ist (das gilt ähnlich wie bei Diez auch für die archaisierenden Arbeiten), so verschwinden doch die modernen Züge ziemlich hinter der deutsch-renaissancistischen Tendenz. Das Panplakat zeigt den neuen Pla-

---

[80]) R. Braungart, Das moderne deutsche Gebrauchs-Exlibris, München 1922.

[81]) Er ist 1867 in Schrobenhausen in Oberbayern geboren (und nicht Straßburger oder Landshuter, wie man meist angegeben findet). Allerdings kommt er über Landshut nach München, wo er studiert, und ist in den 90er Jahren in Straßburg ansässig.

[82]) Im Jugendstil einige Exlibris, Tisch- und Geschäftskarten, Signete in seinem Sammelwerke Durcheinander, Berlin 1897 und auch Exlibris aus der Zeit um 1900.

katstil und schlägt in den wellig sich entrollenden Blättern der seltsamen papierenen Blüte und ihren aufsteigenden und aufschlängelnden, Buchstaben- und Zahlengestalt annehmenden Staubfäden die Richtung des gerade sich bildenden neuen Ornamentalstils ein.

Von Ludwig v. Hofmann, der wesentlich als Maler dem Jugendstil angehört, wird an anderer Stelle die Rede sein. Dagegen scheint mir im Gegensatz zu einer verbreiteten Ansicht [83]) Walter Leistikow [84]) lediglich als Kunstgewerbler und nicht als Landschafter unter die Kategorie Jugendstil zu fallen, wenn man diese, wie es hier geschieht, als möglichst eng zu umgrenzende formale Einheit nimmt, als formale Einheit, deren Grenze von einer natürlichen und augenfälligen, aber schwer absolut meßbaren inneren Kohäsionskraft bestimmt ist. Die Landschaftsbilder Leistikows, auch die dekorativsten, die völlig plakathaft stilisierten, die zu Gobelins und Farbenholzschnitten gewordenen dürften die Reichweite dieser Kohäsionskraft überschreiten. Daß dabei offenbar die dekorative Haltung seiner Gemälde dem gleichen geistigen Grunde entwächst wie seine Eigenschaft als Jugendstilornamentiker, steht auf einem anderen Blatt.

Die Landschaftsbilder Leistikows teilen mit dem Jugendstil die klare, flächige Silhouettierung, auf der ihre Ornamentalität zum guten Teil beruht, aber die Breitflächigkeit der Silhouetten läuft wie in den Plakaten — der etwa bei Munch immer wiederkehrende Fluß des Silhouettrandes fehlt — dem Bewegungsprinzip des Jugendstils zuwider. Die antiimpressionistische, zeichnerische Klärung und Festigung des Bildes in klar umrissenen Silhouetten — sie läuft in der bildfestigenden Reaktionstendenz gegen den Impressionismus dem im Grunde weniger „divisionistischen" als aufbauenden Neoimpressionismus gleich, öffnet sich aber, spezifisch deutsch, über eine rein formale Reaktion hinaus zugleich auch wieder inhaltlich-Gedanklichem — berechtigt alleine noch nicht, von Jugendstil zu reden. Sie ist um die Jahrhundertwende, das sei von dem Abschnitt Malerei hier vorweg genommen, das Zeichen einer ganzen Richtung, die neben einer geschlossen sich vordrängenden Teilerscheinung wie dem Impressionismus viel zu wenig als Einheit und zwar als entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Einheit — die Reaktion gegen den Impressionismus beginnt nicht erst mit dem Expressionismus, — gesehen worden ist. Einer Richtung, der neben Leistikow der Maler Paul Schultze-Naumburg mit seinen stilisierten, dekorativen Landschaften, Leopold v. Kalckreuth (Ährenleserinnen, Das Alter, Die Fahrt ins Leben), Fritz Mackensen (vgl. etwa seine Scholle mit Kalckreuthschen Bildern) und viele andere angehören. Sie, die man innerhalb der Malerei als Reaktion gegen den Impressionismus auffassen muß, mit dem Jugendstil, der im Kunstgewerbe eine Reaktion gegen den

[83]) z. B. Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert und nach ihm wieder Michalski, a. a. O.

[84]) u. a. Dr. Max Osborn, Berlin, Walter Leistikow, D. K. u. D. Bd. 5. W. Weisbach, W. Leistikow, Z. f. b. K., N. F. Jg. XIII (1902), S. 281. Jul. Elias, W. Leistikow, Die K. f. Alle, Jg. XVIII (1902/03), S. 345. Lovis Corinth, Das Leben Walter Leistikows, Ein Stück Berliner Kulturgeschichte, Berlin 1910. Walter Leistikow, Moderne Tapeten, Kunstgewerbeblatt 1902.

Historismus bedeutet, ohne weiteres zu identifizieren, ist ganz abwegig. In unserem Zusammenhang wird vielmehr zu prüfen sein, inwieweit sie die Mittel des zeitgenössischen Ornamentalstils, zu denen an vorderster Stelle die lineare, fließende Bewegung rechnet, für ihre Zwecke übernimmt. Das Ergebnis dieser Prüfung ist bei Leistikow, wie bei Schultze - Naumburg, Kalckreuth, Mackensen und vielen anderen negativ.

Dagegen ist die angewandte Flächenkunst Walter Leistikows (Buchschmuck, Scherrebeksche Wandteppiche und Möbelbezüge, Wandfriese, Tapeten, Verglasung; auch außerhalb der Fläche ist der Maler als Kunstgewerbler tätig: Möbel), wenn man die aus nordischen Anregungen entwickelte, eckig gebrochene Sonderornamentik — „Der dekorative Sinn scheint für Leistikow nur in nordischen Motiven Reiz gehabt zu haben" übertreibt Corinth — ausschaltet, Jugendstil. Er gehört hier stilistisch zu dem fast auf den Monat gleichaltrigen Eckmann, der ja seit 97 in Berlin am Kunstgewerbemuseum lehrt, mit dem er schon vorher persönlich bekannt ist und dessen spielende Leichtigkeit im Schaffen der schwerfälligere Westpreuße bewundernd hervorhebt [85]). Die Verwandtschaft ist besonders in den zierlichen floralen Tapeten mit ihren häufig durchgehenden Schlängelbewegungen ersichtlich, auch motivisch in der Vorliebe für Schwäne, Wasser- und Vogelmotive. Japanischen Pinselzeichnungen — auch die japanischen Holzschnitte sind ja letzten Endes nichts anderes — ist das nervös-Lebendige der in den Kurven breitgequetschten Tuschpinselspur entnommen, dem seine wie Eckmanns Arbeiten zum Teil ihr Japanflair verdanken. Wo er in den Tapeten schlanke Stämme vertikal aufsteigen läßt, ergeben sich Beziehungen zu den Gemälden. Als Buchschmuck für den Pan (seit Jg. 1, Heft 2) verwendet er oft ein den Tapeten entsprechendes florales Ornament. Er randet gern seine Vignetten mit einem fließenden Zuge ähnlich v. Hofmann, mit dem er seit 1892 in Berlin der Vereinigung der XI angehört und der sich stilistisch ja auch oft in verblüffender Weise mit Eckmann berührt.

Die in Indien geborene Berliner Malerin Theodora Onasch ist zuletzt Schülerin Leistikows gewesen. Die Anregung zur angewandten Kunst gibt die Münchener Jugend. Seit 1897 entstehen für den Pan prachtvolle und sehr aparte florale und landschaftliche Leisten in einem derben, saftigen Farbenholzschnittstil. Die Motive werden oft bis zur Unkenntlichkeit ornamentalisiert. Ihr pflanzlich-landschaftliches Ornament (auch Stickereientwürfe) ist ungewöhnlich begabt.

Es wird schwer abzugrenzen sein, wie weit der Lübecker Hugo Höppener, Sohn eines Zuckerbäckers, „dessen künstlerische Neigungen früh Fidus' Schönheitssinn anregten" [86]), einen geschäftssicheren Blick für die banalsten Instinkte der breiten Masse und ihre feineren Wandlungen bewiesen hat und wie weit diese Instinkte wie bei Stuck, dessen gleichzei-

[85]) Walter Leistikow, Otto Eckmann, Kunstchronik N. F. Jg. XIII (1901/02), Sp. 465 ff.

[86]) Aus der Einleitung des Fidusbilderkataloges im Verlage des St. Georgs-Bundes, Woltersdorf bei Erkner 1927. Monographie von Wilhelm Spohr, Minden i. W. 1902.

tige Erstlingsgemälde er in den ersten 90er Jahren an fataler Süßlichkeit noch überbietet, seine eigenen sind. In Bildern und in einer unübersehbar produktiven Buchschmucktätigkeit, von der die naturalistisch-floralen Arbeiten für den Pan (seit Jg. 1), die übrigens stilistisch eine gewisse Verwandtschaft mit Sattler haben und die mehr figürlich-illustrativen für die Jugend (seit Heft 1) nur genannt seien, hat er seit 1890 bis in unsere Tage fortlaufend und vollständig alles Gangbare geliefert: in eckig-mageren Kinderkörpern als unschuldig-animalisch verkappten erotischen Kitzel, billig Okkultes, religiösen Kitsch und herbe nordische Recken mit zackig lodernden Haarsträhnen und strahlender Pupille. Das alles unter Hintanstellung darstellerischer Zulänglichkeit. So rein manche dieser Dinge einige üble Züge des Jugendstils verkörpern, wäre es doch wohl eine falsche historische Objektivität, auf sie einzugehen. Formal erwies sich der Jugendstil vor allem zur ornamentalen Rahmung der Vignetten und Bilder als geeignet, und zwar Jahrzehnte über sein natürliches Ende hinaus. À la Runge, Strathmann, Vogeler, v. Hofmann wird der Bildkern mit dem ihn umbiegenden und umfließenden Rahmenornament formal und inhaltlich versponnen.

Wie die zweifelhafte Produktion Höppeners hat auch die nach Bedarf archaisierende oder den neuen Ornamentalstil mitmachende, formal hohle und inhaltlich banale Buch- und Exlibrisgraphik Franz Stassens kritiklose und sicherlich unberechtigte Beachtung gefunden.

Die Produktion des Berliner Kunstgewerbezeichners Eduard Liesen spiegelt die gesamte Entwicklung vom Historismus über den Jugendstil zum geometrisierenden Ornament von 1902. Er ist der typische Durchschnittszeichner, der in den Geschmackswandlungen immer auf dem Laufenden ist, und aus diesem Grunde nicht unwichtig für die genauere Erkenntnis des historischen Verlaufs. Bereits sein Entwurf „Der Wein" von 1893 [87]) hat Rahmenleisten, die in Pflanzenmotiven, Silhouettstil, ornamentaler Bewegung unverkennbare Ansätze des Jugendstils zeigen. Die Unverhülltheit des Japanisierens ist typisch für diese frühesten Versuche, aus dem Historismus heraus zu kommen. Es folgen 1894 anläßlich der Chicagoer Ausstellung Aufnahmen amerikanischen Kunstgewerbes, darunter auch amerikanischer Flächenarbeiten (z. B. Tapeten, Glasarbeiten), die anregend und bestärkend in der neuen Richtung wirken. Die japanisierende, sorgfältig-naturalistische (teilweise noch schattierende) Periode wird dann durch den eigentlichen Jugendstil überwunden. Diez, Eckmann, Grimm beeinflussen den geschmackvollen, geschickten, etwas derben floralen Durchschnittsbuchschmuck. Die Einwirkungsrichtung Liesen-Eckmann ist übrigens nicht eindeutig zu klären. Noch in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts dann die Aufgabe der sich windenden Ranken, Blätter und Blüten zugunsten der Geraden, des rechten Winkels, der federnd gebogenen, tektonischen Linie.

---

[87]) Deutsche Kunstgewerbezeichner. Ein Adreßbuch ... nebst beigegebenen Probe-Entwürfen, herausgeg. v. A. Seemann, Leipzig, II. 1894 (I. 1893).

In ganz ähnlicher Weise kommt der Berliner Maler Hans Schulze (wohl identisch mit dem „Schwanen-Schulze"), der vor der Mitte der 90er Jahre Rokokoornamentik macht (und auch die leichte Übergangsmöglichkeit von hier zum neuen Ornament illustriert) über die japanisierend-naturalistische, akkurat schattierende, zart federzeichnerische Art zu mehr dekorativ-schludrigen naturalistischen Jugendstilbuchleisten und -initialen.

Edmund Kunze hat mit viel zeichnerischem Geschick versucht, den Initialbuchstaben direkt aus Pflanze und Tier zu biegen.

Wie so mancher der Berliner Ornamentiker ist der Dekorationsmaler Albert Maennchen, dessen großes Atelier um die Jahrhundertwende mit Aufträgen überlaufen ist, durch die Schule des Berliner Kunstgewerbemuseums hindurchgegangen. Seine dekorativen Wandmalereien sind pflanzlich-ornamental, nicht figürlich. Er hat das Baummotiv, das dann vor allem für Hausfassaden eine peinliche Beliebtheit gewann, mitaufgebracht.

Der Architekt Bruno Möhring ist auch kunstgewerblich tätig, entwirft wie Hirzel namentlich Broschen: In geschlossenen Umrissen ein breit schwellendes und krauses Fluten auf floraler Grundlage.

Der Hofbuchbinder W. Collin arbeitet alle möglichen Mappen, Papierkörbe und ähnliches nach L. Sütterlins, Hirzels, Christiansens, Eckmanns, P. Behrens', P. Kerstens und eigenen abstrakt-linearen Entwürfen in einem farbigen Lederbeizverfahren, zu dem P. Jessen die Anregung gibt. Die Lederschnittarbeit wird nicht bemalt, sondern durch verschiedene Beizen gefärbt („Collin-Leder").

L. Sütterlin benutzt abstrakte, geschwungene, gebogene und gewellte Gebilde, aber auch florale Motive und Bandgeschlinge in seinen Lederschnittentwürfen. Auch seine Gläserentwürfe gehören in unseren Rahmen: Die Gläser werden mit drahtig gebogenen Linien und Bändern oder mit weich fließendem spiraligen Geschlängel überzogen. Wie jene P. Kerstens basiert Sütterlins Ornamentik auf der dürren Linie. Die floralen Motive beschränken sich auf dürftige Streublümchen.

Auch Edmund Edel, der volkstümlich-berlinerische Plakatist der Jahrhundertwende und Begründer der kurzlebigen Wochenschrift „Narrenschiff", einer Art Berliner „Jugend", der schon 1896 Sütterlins Berliner Gewerbeausstellungsplakat für die Barrison travestiert hatte, steht für einen Plakatisten dem Jugendstil verhältnismäßig nahe. Wie in einigen Affichen Heines in München hat der Umriß der einfachen voluminösen Silhouetten Fluß. Edel kommt von der Landschaftsmalerei her. Vor seiner Berliner Zeit studierte er in München und dann in Paris.

Dem Kreis des Narrenschiffs gehört auch der jüngere Lyonel Feininger an (er begann wie Eckmann und Barlach auf der Hamburger Gewerbeschule), der junge groteske Karikaturist und Radfahrsportspezialist, dessen hervorragende Bedeutung Georg Hermann schon 1900 gesehen hat [88]). Von den damaligen Berliner Karikaturisten, deren „Hang zu burlesker

---

[88]) Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert: „Der erste von den Berliner Zeichnern ist Lionell Feininger".

Übertreibung" (Hermann) der ausschweifende Fluß des Jugendstils gelegen kam, mag er neben Edel als einziger genannt sein [89]).

K. Wille und Sofia Dietlein kombinieren in Buchschmuck und Reklamearbeiten naturalistisch-figürliche Motive mit abstrakten Linienschwüngen, homogene voluminöse Körper mit umrandenden und frei gebogenen Linien. Es ist eine ziemlich gesuchte Methode, deren Effekt der Anstrengung nicht entspricht.

Der 20jährige Marcus Behmer (97—1900 München, in Berlin erst seit 1901) taucht 1899 im Simplicissimus mit skurrilen Tiergrotesken, die noch wenig vom Jugendstil haben, auf und nimmt später als Illustrator für Insel und Inselverlag (ähnlich wie Vogeler) Technik und Haltung Beardsleys an. Die Kostbarkeit der Schwarzweißarbeit, Sorgfalt, Sauberkeit, Geschmack stellen ihn neben Lilien, der ja seit 98 auch zu dem Berliner Kreis gehört.

Am Kunstgewerbemuseum lehren: seit 1881 der berühmte Archaist Emil Doepler d. J., der am Ende des Jahrhunderts etwa in Exlibris zu einem anglisierenden Naturalismus neigt; seit 1894 Max Seliger (Figürlich-Dekorative Maler-Fachklasse, Eckmann übernimmt wohl mehr die ornamentale Ausbildung; seit 1901 in Leipzig Akademiedirektor); seit 1897 Otto Eckmann.

Max Seliger [90]), bemerkenswerter Weise nicht älter als Eckmann, ist von Hause aus Historist. Max Koch, dessen Nachfolger an der Berliner Unterrichtsanstalt er wird, ist sein effektiver Lehrer, doch gibt offenbar Doepler die tiefer gehenden Anregungen. Der neue Stil, dem er sich nicht zu verschließen vermag, kreuzt sich zunächst in wenig erfreulicher Weise mit der historischen Schulung, es entstehen gedankenschwere und geschmacklose Stickereientwürfe für Wandschirme und Wandteppiche in einem sozusagen naturalisierten Historismus. Die Stickereientwürfe ergeben sich als Hauptbetätigungsfeld aus der Arbeitsgemeinschaft mit seinen beiden stikkenden Schwestern. Seliger wird Naturalist, der spitze Tuschpinsel spielt unter dem Eindruck des frühen Eckmann der Neuen Formen oder des Jugendbuchschmucks und der Japaner locker und oft mit einer zärtlichen Grazie an- und abschwellende Spuren hin, Stengel und Bänder, Blüten und Blätter. In späteren Arbeiten (um 1901) verschwinden die historistischen Rückstände oft gänzlich: Es entstehen Glasmosaiken mit verschlungen flatternden Halmen, mit Schwanenhälsen vor dem Liniengitter tausender aufstrebender Gräser. Gestalt und Kontur ist von elastischem Fluß, das muskulös Schwellende lebendiger Formen tut es ihm an.

Die Aufgabe des Jugendstils um 1902 bedeutete zunächst nicht die Aufgabe des Pflanzenmotivs. Sie bedeutete eine Revision des Pflanzenstudiums, eine Abwendung von der spielerisch-dekorativen Haltung der vorangegangenen Jahre, eine realistische Vertiefung des Pflanzenornaments. Dieser Vorgang ist ein Teil der allgemeinen Aufgabe der spielerisch gleitenden Bewegung zugunsten einer plakathaften, zeichnerisch realistischen

[89]) Vgl. neben dem Narrenschiff von Berliner Witzblättern auch Münchhausen, Lustige Blätter, Ulk.

[90]) Otto Schulze, Köln, Max Seliger-Berlin, D. K. u. D. Bd. 5 (1899/1900).

Voluminosität der Silhouetten. Ein ausgezeichnetes und besonders frühes Beispiel dieser Wandlung geben die Angehörigen der 1900 begründeten Steglitzer Werkstatt, sowohl die Begründer Belwe, Ehmcke, Kleukens wie die späteren Mitglieder, die Varges, Wendtlandt, Clara Möller-Coburg (die spätere Frau Ehmckes), M. Hausberg und die Herren H. Lehmann und C. Klein. Es seien zwei dieser Künstler herausgegriffen.

Wie Helene Varges geht Elfriede Wendtlandt aus der Doeplerklasse des Kunstgewerbemuseums hervor. Das ist sicherlich nicht bedeutungslos. Eine Schulung bei Eckmann hätte die Überwindung des Jugendstils erschwert. Ihr Buchschmuck, ihre Initialen sind floral, doch was wichtig ist, sie sind ein wenig spröde, Ergebnis einer neuen Exaktheit des Pflanzenstudiums. Der Weg von der genauen Aufnahme vor der Natur bis zur Verwertung als Ornament wäre dem Jugendstil zu kurz erschienen. Die Steglitzer machen es sich mit der Genauigkeit der Naturaufnahme nicht leicht, wohl aber mit der Stilisierung. Ein etwas laxeres Pflanzenstudium wie das Eckmanns arbeitete zugleich der Stilisierung entgegen. Hier liegt eine Reform des Pflanzenstudiums vor, ein ernsthaftes Bemühen, es sich nicht zu leicht zu machen. Leider ist es entwicklungsmäßig gesehen der falsche Weg, der richtige wäre gewesen, die Pflanze überhaupt aufzugeben.

Ein adäquater Fall ist der florale Buchschmuck der Helene Varges. Er fällt auf durch die Exaktheit der Pflanzenbeobachtung und die zartlinige Akkuratesse der Ausführung. Er ist sehr delikat gezeichnet, er ist von einer sozusagen stabilen d. h. darstellerisch zuverlässigen, soliden Zartheit. Ein gewisser Sinn für kalligraphischen Fluß, der sich mit der Genauigkeit der Beobachtung und Wiedergabe verbindet (wie ihn auch noch frühe, ornamental-frische und großzügige Pflanzenstudien F. W. Kleukens' erkennen lassen), ist ein Übergangsrückstand.

In unserer Aufzählung der Zentralen der kunstgewerblichen Bewegung sind ein paar nennenswerte Namen noch nicht vorgekommen. Da ist noch der Tiroler Max Esterle in Paris mit seinen naturalistischen, fraglos von Mucha beeinflußten Exlibris, der Freiherr Armin v. Fölkersam-Zennhof mit Exlibris in einem anglisierenden Naturalismus und in Ansbach Leonhard Hellmuth, einer der Älteren. Ernst Leistikow, der Bruder Walters, in Bromberg und in München E. Gabelsberger mit Buntpapieren (meist für Vorsatzzwecke verwandt) und in Aschaffenburg, dem Hauptort für Buntpapiere Paul Kersten (seit 1902 in Erlangen und seit 1903 in Breslau). Endlich in Worpswede Heinrich Vogeler.

Leonhard Hellmuths sauberer und gefälliger Buchschmuck ist meist ein ganz abstraktes, tektonisches, saftig fließendes Pinselornament, dem die enge Abstammung von den Belgiern (insbesondere Lemmen) ohne weiteres anzusehen ist, doch ist es eher von aktivem weichem Fluß, als passiv und elastisch gebogen. Das An- und Abschwellen des rein silhouettmäßigen Körpers verdeutlicht den Fluß der Bewegung. Neben diesem aus der Pinselspur entwickelten Ornament auch rein Naturalistisches oder abstrakte Gebilde, bei denen die Entwicklung aus Blättern, Stengeln, Blüten noch durchsieht.

Der mit Eckmann gleichaltrige Sachse Paul Kersten ist ursprünglich in einer Aschaffenburger Buntpapierfabrik tätig und wird dann Spezialist für lederne Bucheinbände. Im Anschluß an Obrist und van de Velde überzieht er sie mit einem Netz aus drahtig gebogenen Linien, in dem winzige naturalistische Motive gefangen sind. Das auch technisch bedingte formale Prinzip ist die dürre Linie, die zu abstrakten, tektonischen Figuren gebogen ist. Er wandelt die van de Veldesche Ornamentik ins Gerade und eckig Gebrochene um. Den Linien beiderseits angereihte winzige Blättchen, die diese nicht zu Zweigen und seine Ornamentik nicht naturalistisch machen können, verzieren quasi nochmals die lineare Verzierung. Es sind dürre eklektische Erfindungen, denen ein wenig blutauffrischendes Naturstudium gut getan hätte.

Wenn der Bremer Heinrich Vogeler [91]), der sich 1892 als 20jähriger der jungen Worpsweder Gruppe zugesellt, hier unter den Kunstgewerblern und nicht unter den Malern auftritt, so geschieht das nicht, weil seine Gemälde, wie man denken könnte, kunstgewerblich etwa in der Art Strathmanns seien, sondern weil er nicht nur in diesem Zusammenhang, sondern überhaupt als Radierer und angewandter Künstler eine unvergleichlich größere Rolle gespielt hat denn als Maler. Die wie die Radierungen landschaftlich-figürlichen Gemälde sind nicht kunstgewerblich in der Art Strathmanns, d. h. nicht unmalerisch, zeichnerisch-ornamental, sondern es sind zunächst einmal malerisch-realistische Ölbilder. Die Art ihrer Ornamentalität, die nicht zu verkennen ist, ist etwa mit jener Kalckreuths oder der seines älteren Freundes und Führers Mackensen zu vergleichen: Es handelt sich um eine klare Silhouettbildung, die räumlichen Dinge werden in der Fläche zu Ornamenten, doch bleibt zwischen der Bildtafel und den Pflanzenstengeln und Blättern, die sich auf dem geschnitzten Rahmen um sie schlingen, eine harte Grenze.

Das Verhältnis des Ornamentikers Vogeler, des Ornamentikers des Buchschmucks, der Exlibris- und Bildrahmen, der Buchumschläge, der Teppiche und Stickereien, des bäurisch-pflanzlichen Ornaments der Möbel, der Silber- und Glasentwürfe, zum Jugendstil liegt ungleich offener zu Tage: Bis weit in das neue Jahrhundert hinein liefert er Musterbeispiele eines zartlinigen lyrisch-floralen Jugendstils, rahmende und flächenfüllende Bandverschlingungen und Blütenkelche und Blätter auf endlos sich schlängelnden Stengeln. Anfangs rahmt er die mit haarfeiner Feder und Nadel gestrichelten — „schüttere Striche" nennt es Rilke — figürlich-landschaftlichen Illustrationen, dichte Gespinste zarter Federlinien, mit dünnem zarten Gerank aus Stengeln und Blüten, einem dünnen arabeskenhaft verschlungenen ornamentalen Spalier. Diese Rahmenzeichnungen sind voll träumerisch-behutsamer Bewegung. Um 1900 tritt mit einem Schlage ein Umschwung ein: Es sind die „Zeichnungen von Beardsley . . . , welche für

[91]) J. L. Sponsel, Dresden, Heinrich Vogeler-Worpswede, D. K. u. D. Bd. 4 (1899), R. M. Rilke, H. Vogeler, D. K. u. D. 1902, R. M. Rilke, Worpswede, 2. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1905.

Vogeler eine Offenbarung waren“ (Rilke 1902). Die behutsam strichelnde Radiermanier weicht einem schwungvolleren, großzügigeren, flüssigeren, glatter gleitenden Tuschstil und zugleich dem unverschleierten Schwarzweißkontrast. Wie Lilien übernimmt er von Beardsley insbesondere die reich verschlungenen kräftig schwarzweißen Rahmenarabesken. Nebenher gehen starke Anlehnungen an Empire und Biedermeier (vgl. z. B. die Vignetten, Initialen, Einfassungen für die Rudhardsche Gießerei). Es ist die gleiche Beardsley - Biedermeiermischung, die für die ganze Gruppe der Heine, Caspari u. s. f., der er formal angehört, gilt.

Jugendstil in der Malerei.

Mit kleinen Einschränkungen ist der Jugendstil der Kunstgewerbestil der Jahrhundertwende. Er umfaßt als einheitlicher Stil so ziemlich das gesamte Kunstgewerbe dieser Jahre. Dagegen ergeben sich Beziehungen zur Malerei nur in vereinzelten Fällen, überdies Beziehungen wechselnder Art. Die Stilbezeichnung ist für das Kunstgewerbe entstanden, erst in rückschauendem Erkennen hat man sie auf gewisse Erscheinungen der Malerei übertragen. Eine Untersuchung der Flächenkunst des Jugendstils muß die angewandte Flächenkunst als den zentralen Punkt voranstellen und kann die Malerei nur anhangweise berücksichtigen.

In seinem 1914 erschienenen Buch Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert (Kap. VIII. Neuidealismus, Abschn. 3. Jugendstil und dekorativer Archaismus) hat Richard Hamann wohl als erster den Kunstgewerbebegriff für die Malerei in Anspruch genommen, für ein ganzes Gebiet moderner Kunst, „in dem die Linie als solche das eigentlich Stilbildende ist". Wenn er aber von Ludwig v. Hofmann schreibt: „Hier ist der Name Jugendstil von selbst gerechtfertigt, da Hofmann auch die Rahmen seiner Bilder z. T. selber entworfen hat, und zwar im unverfälschten Jugendstil", so ist schwer zu verkennen, daß er sich bei der Einführung seines Begriffes „Jugendstil in der Malerei" nicht recht sicher fühlt. Es ist damit eine fragwürdige Sache. Enthält doch der Kunstgewerbebegriff neben der Bezeichnung einer formalen Erscheinung, die sich ohne weiteres über das Kunstgewerbe hinaus ausdehnen läßt, die Bezeichnung der spezifischen Position dieser formalen Erscheinung innerhalb der Kunstgewerbeentwicklung, die bei jeder Übertragung unsinnig wird und abzuziehen ist. Wenn also von „Jugendstil in der Malerei" gesprochen wird, sind lediglich äußere formale Beziehungen gemeint.

Daß diese Beziehungen da sind, beweist, daß der Jugendstil im Kunstgewerbe nicht so ausschließlich, wie man denken könnte, eine künstliche Neuschöpfung zur Überwindung des Historismus ist, eine im Formalen willkürliche und bewußte Züchtung, der alle natürlichen, aus der Zeit gewachsenen Wurzeln abgehen. Die formalen Parallelerscheinungen in der Malerei sind vielfach ohne direkte Beziehungen zum Kunstgewerbe einfach aus dem gleichen Boden heraus erwachsen, übrigens oft unter zeitlichem Vorsprung (van Gogh ist 1890 gestorben!). Man wird, ein wenig vergröbert und konstruktiv sagen dürfen: Bei der „Erfindung" des neuen Kunstgewerbestiles war bewußt, wenn auch nicht willkürlich, das motivische Aufgreifen der lebenden Pflanze. Ohne eigenes Zutun aber wuchs

eine zweite Ingredienz mit dem Pflanzenmotiv zu einer neuen Stilsynthese zusammen: jene Neigung zu langfließender Bewegung, die sich in der Malerei jener Zeit wiederfindet. Die Malerei dürfte auch eher als das Kunstgewerbe im Stande sein, die jeweils momentane psychologische Herkunft dieser Bewegung (über die Aufdeckung einiger deutlicher Einwirkungen in dieser Richtung von außen her, etwa durch die japanischen Holzschnitte, hinaus) auch für das Kunstgewerbe zu klären.

Es ist kein Zufall, daß weitaus überwiegend Münchener Namen den Jugendstil in der Malerei vertreten. Denn die langfließende Bewegung ist zumeist der Ausdruck einer derben, sinnlichen Freude am saftigen Pinselfluß, an der schwungvollen Virtuosität der Hand. Der Ausdruck eines spezifisch malerischen, gesunden Lustgefühls, dessen Versuchungen gerade die Münchener bedenkenlos nachgaben, das gerade in München wenig durch geistige Belange beeinträchtigt wurde. Es ergibt sich das Paradoxon, daß eine der ungeistigen, rein malerisch-sinnlichen Haltung des Impressionismus entwachsene Erscheinung, wie sie die Neigung zum saftigen, schmissigen Pinselfluß doch darstellt, zugleich dem impressionistischen Prinzip zuwiderläuft und entgegenwirkt. Denn der klassische Impressionismus kennt nur das Nebeneinandersetzen von Farbflecken, nicht aber die fließende Pinselbewegung in der Fläche, die Zeichnung, den Kontur. Der malerische, saftige Pinselfluß der Münchener ist aber zugleich ein zeichnerisches, konturierendes, silhouettbildendes Prinzip, eine lineare Bewegung in der Fläche.

Da ist zunächst jener Illustratorenkreis der Jugend und des Simplicissimus, der unter dem Namen „Neuromantiker" geht, die Gruppe der um 1870 geborenen Jank, Eichler, Feldbauer, Georgi, Münzer, Püttner, die sich 1899 als „Die Scholle" [1]) konstituiert, wobei merkwürdigerweise nicht Angelo Jank, der als einziger der Genannten der Scholle nicht angehört hat, sondern ein seiner Schulung [2]) und seinem Stil nach fern Stehender, nämlich Fritz Erler der Führer der Gruppe wird, der auch noch Leo Putz und Fritz Erlers Bruder Erich beitreten. Seit 1896 liefern die Neuromantiker den beiden neuen Münchener Wochenblättern bildmäßige, realistisch-malerische, meist mit der Kreide gezeichnete Illustrationen, die sie mit ihrem temperamentvollen Schwung ornamentalisieren. Ausgesprochene Malerillustrationen, ornamentalisierte Bilder, nicht bildliche Ornamentik, wenn man die für die Glaskunst benutzte Formel verwenden will. Das soll heißen, daß hier das realistisch-malerisch-Bildmäßige das Primäre ist, das Ornamentale als Sekundäres hinzutritt. Zwischen den Gemälden dieser Gruppe und ihrem „Buchschmuck" besteht kein prinzipieller Unterschied.

---

[1]) Der Name ist sehr irreführend, er bezieht sich nicht etwa auf Heimatkunsttendenzen: „es wollte nur jeder seine eigene Scholle bebauen" erklärt ihn Ostini (Fritz Erler, Bielefeld u. Leipzig 1921). Nach R. Oldenbourg u. H. Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, II. Teil: 1850—1900 von H. Uhde-Bernays, München o. J. (ca. 1925) ist er von einem Vers Michael Georg Conrads angeregt.

[2]) Die meisten Schollemitglieder sind an der Akademie durch die Schule Paul Höckers hindurchgegangen.

Der derbe und saftige Angelo Jank [3]), geborener Münchener, ist der typischste, der temperamentvollste und wohl auch der begabteste der neuromantischen Illustratorengruppe, ihr wahrer Führer. 1896 verläßt der 28jährige die Akademie (Schüler von Löfftz und P. Höcker), 1896 beginnt seine großartige Illustrationstätigkeit für Jugend (seit Februar) und Simplicissimus (seit Heft 1, April). Er ist nicht Ornamentiker, sondern Illustrator. Er zeichnet Bilder. Gerne Figürliches in landschaftlichem oder sonstigem Milieu. Zuerst meist mit der weichen, tonig-körnigen Kreide, später auch mit der spröderen Feder. Die Kreide kommt seiner Neigung, an der Form das Fließende zu sehen und niederzuschreiben, mehr entgegen. Dabei will er malerisch getreu darstellen. Er begnügt sich aber nicht mit einer malerischen, unlinearen, verschwommen-flächigen Tonung, sondern unterstreicht und betont den Fluß der Konturen und die züngelnde Gestalt der Dinge mit satten, fließenden und strömenden, oft scharf züngelnden Zügen. Er macht seine tonigen Zeichnungen so mit einem züngelnden Liniennetz expressiv. Der temperamentvoll züngelnde Kontur und die fließende Silhouette charakterisieren alle seine Illustrationen. Dabei steigert sich das Ornamentale allmählich auf Kosten des Bildhaften. Um 1899 darf man sein ungezügeltes Gezüngel fast als Ornamentik bezeichnen. Die Spezialität der ganzen Gruppe und auch seine sind biedermeierliche Inhalte, ist gewissermaßen der Fluß des Jugendstils in Biedermeierkostümierung (in seiner saftigen, malerischen Derbheit formal natürlich nicht mit dem delikat-federzeichnerischen Schwarzweißbiedermeier der Heine, Caspari, Vogeler vergleichbar).

Die Gemälde weisen weniger das akkurate Fleckenmosaik mancher Schollemitglieder als einen gequirlten Fluß auf, der vor allem in einigen Bildern mit springenden und galoppierenden Reitern das Bewegungstempo noch verstärkt.

Ebenso sind Walther Püttner und Adolf Münzer, mit denen gemeinsam Jank um 1897 Fresken im neuen Münchener Justizpalast ausführte, Paul Höckerschüler [4]).

Der Leipziger Püttner (Jugend seit Mai 1897) ist motivisch, technisch, stilistisch so verblüffend vielseitig, so wechselnd, daß es unmöglich ist, seine Art auf eine Formel zu bringen. Durchgehend ist wohl die münchnerisch akklimatisierte schwungvolle Derbheit, aus der häufig, besonders im Anfang formale Beziehungen zum Jugendstil resultieren. Sein Strich erinnert oft in seiner flüchtigen Geladenheit geradezu an Olbrichsche Architekturskizzen.

Der Schlesier Adolf Münzer (Jugend seit Juli 1896, seit 1896 auch Simplicissimus) liefert große, ganzseitige figürliche Kreide- und Tuschzeichnungen. Nicht nur seine Umrahmungen sind oft pflanzlich-ornamental oder von lodernder Bewegung, auch innerhalb der Bildfläche gleitet und

[3]) R. Braungart, A. Jank-München, D. K. u. D. Bd. XXIX (1911/12), S. 31.

[4]) Paul Höcker dürfte (in ähnlicher Weise wie Albert v. Keller) in Richtung der Flüssigkeit der malerischen Handschrift gewirkt haben, wenn sie bei ihm selber auch noch weniger derb und strotzend als süßlich ist.

prasselt flammend der tonige Kreidestrich um die Silhouetten. Wohl das schönste Beispiel für seine enge Verbundenheit mit dem Jugendstil ist sein „Walkürenritt" (Jugend, Juli 1897), wo flammenrote Linienscharen das kreidige Bild umlodern, mit zuckenden Konturen um die rasenden Gäule, die Frauenakte in gleitendem Fluß gerandet, ein Sturm im Geloder der Mähnen. Gehört er anfangs in seinen bildhaften, realistischen Kreideillustrationen durchaus zu der Gruppe der Jank, Georgi, Eichler, so bekommt er später einen mondänen Zug und nähert sich in der Pariser Zeit von 1900 der Art der Pariser Lithographen um Steinlen. Die Bildfläche wird zum Ornament, sie setzt sich wie eine Verglasung aus stark und fließend umrandeten, homogenen, tonig-körnigen Flächen zusammen.

Sachse wie Püttner ist auch der gleichaltrige Reinhold Max Eichler [5]), der von der Dresdener Akademie zu Höcker geht. Als Maler vertritt er einen breitfleckigen, dekorativen Impressionismus, bei dem von Jugendstil kaum die Rede sein kann. Auch der stark ornamentale Einschlag seiner bildmäßigen, realistischen Kreideillustration (Jugend seit März 1896, seit 96 auch Simplicissimus) liegt zunächst, obwohl sie im ganzen der Jankgruppe angehört, weniger, wie bei Jank, im strömenden Fluß des Konturs als in der klar konturierenden Silhouettierung. Er neigt zur Flächigkeit. Die Kreide dient mehr zur Erzeugung einer reizvoll-körnigen, einheitlichtonigen Fläche als zur schattierenden Modellierung. Erst später nähert er sich mehr und mehr im Fluß des Konturs dem Jugendstil. Eichler ist einer der sichersten Zeichner des Jugendkreises.

Auch der Leipziger Walther Georgi ist zuletzt in München Höckerschüler. In seiner bildhaften, realistischen, tonig-körnigen Kreideillustration (Jugend seit Juni 1896, Simplicissimus seit 1. Quartal) silhouettiert er deutlich seine Flächen, indem er sie im Ton homogen behandelt und sie zugleich mit fließendem Kontur umrandet. Doch ist er nicht so stark ornamental wie Jank. Er berührt sich auch im Motivischen, in der Vorliebe für das Pflanzenmotiv mit dem Jugendstil.

„Wenn Gäule einen Bierwagen zogen, das war Max Feldbauer" [6]). Er steht der Jankgruppe nahe (Jugend seit Juli 1896), ist aber vielseitiger, das Ornamentale ist bei ihm unverhüllter und nicht so vom bildhaft-Realistischen erdrückt. Er ist ja auch mehr Karikaturist und steht als solcher dem Ornament näher. In der Kreidezeichnung ist er weniger tonig als die Jankgruppe und erstrebt eher die linearen Schwarzweißwirkungen der Tuschzeichnung. Er liebt die homogene, fließend umrissene, bewegte ornamentale Silhouette der Figur. Seine schwarzen Silhouetten gleichen oft einem einzigen fließenden Klecks. Seinen pikant züngelnden, ausgesprochen „züngelnden" Fluß der Pinsellinie, des Kreidestrichs und des Silhouettumrisses veranschaulicht am schönsten das Blatt „Orchideen" (Jugend Juli 1896), in der Torsion des Leibes und dem diese begleitenden züngelnden

---

[5]) R. Braungart, R. M. Eichler-München, D. K. u. D. Bd. XXX (1912), S. 3.

[6]) Hans Reimann in seiner amüsanten „Geschichte des deutschen Witzblattes von der Jahrhundertwende bis zum Krieg" in der Sondernummer des Querschnitts: „Seinerzeit" (1900—1914), Jahrg. XIII (1933) Heft 5.

Gleiten der Linie an Habermann gemahnend. Auch Feldbauer war Schüler Höckers.

Ebenso Leo Putz [7]). Trotzdem ist er wie F. Erler den bisher Genannten wenigstens als Mitarbeiter der Jugend (erst seit 1900) weit weniger verwandt, als diese es unter sich sind. Eher berührt er sich hier mit F. Erler und dem jungen Barlach der Jugendillustrationen, mit diesem, natürlich nur im äußerlich formalen, oft bis zum verwechseln. Bei Putz geht stärker als bei den Eichler, Feldbauer, Georgi, Münzer, Püttner, deren breitfleckige, dekorativ-impressionistische Malerei meist den Jugendstil ihrer Illustrationen verleugnet, der Illustrationsstil mit dem Malereistil zusammen. Und Putz' Malerei zeigt formale Zusammenhänge mit dem Jugendstil, die anderer Art sind als jene der Illustrationen des Jankkreises. Liegt hier die ornamentale Bewegung in der langfließenden Umrandung der Silhouette, so verquickt sich bei Putz ein mehr malerisch-flimmerndes Züngeln unmittelbar mit seiner saftigen Breitfleckigkeit. Der einzelne Pinselfleck selber nimmt eine züngelnde Gestalt an.

Die Frühbilder (Vanitas 96, Rapunzele, 3. Fassung 98 oder 99 oder 01?, bei Michel finden sich diese drei verschiedenen Daten), die vor dem Schollestil liegen, haben noch etwas von der zuckerig-weichen Dünnflüssigkeit seines letzten Lehrers Paul Höcker. Die „Vanitas" scheint motivisch und kompositionell von Stuck (vgl. dessen Krieg von 94) beeindruckt.

Die durchgehend zeichnerisch-dekorative Haltung der Gemälde Fritz Erlers, die manchmal geradezu an Gauguin denken läßt (etwa „Nordland" 1907), zu konstatieren, ist fast ein Gemeinplatz. Die Wandbilder setzen die Illustrationen fort. Die Bildnisse vertreten den dekorativen Impressionismus der Scholle, jene Synthese aus koloristischen und linear-dekorativ-monumentalen Tendenzen, die mit breiten Pinselflecken wie mit Steinen baut und das impressionistische Mosaik in Konturenketten legt. Die stärkste unmittelbare formale Beziehung zum Jugendstil hat das 1900 vollendete Triptychon „Die Pest", und zwar vor allem der linke Seitenflügel und auch das Mittelbild. Das Mittelbild im barocken, strudelnden Schwall, in der wirbelnden Flut des Gewandes der schreitenden Pest, der linke Flügel in den züngelnden Linienströmen (den Luftschlangen) des Bacchanals, in dem Lautrecsche und Chéretsche Einflüsse durchklingen.

Aus dem Simplicissimuskreis gehören auch der Lüneburger Zeichner und Dichter Wilhelm Schulz und der Bayer Max Slevogt formal ganz zu der Illustratorengruppe um Jank. Namentlich Wilhelm Schulz' (Simplicissimus seit 1896) ornamentale Rahmungen sind oft Jugendstil.

Um die Mitte der 90er Jahre hat Max Slevogt [8]) für Albert Langen Buchumschläge und große bildhafte Illustrationen mit weicher Kreide in schnellenden, jagenden, zuckenden Zügen hingepeitscht (Simplicissimus seit

[7]) Vgl. Wilhelm Michel, Leo Putz, Ein deutscher Künstler der Gegenwart, Leipz. o. J. (ca. 1909) und den Aufsatz G. Biermanns, Leo Putz-München, D. K. u. D. Bd. XXX (1912), S. 143 wegen des Bildmateriales.

[8]) Karl Voll, Max Slevogt, München und Leipzig 1912.

1. Quartal, vorher schon Buchumschläge [9]), Jugend erst seit Mai 1900). Die wässerigen, schludrigen Aquarelle sind Pinselzeichnungen, sie sind nicht so sehr tonig wie linear-zeichnerisch. Sie sind mit der Pinselspitze, nicht mit dem ganzen Pinsel gewissermaßen spitzentänzerisch und kraus hingespielt. Der Jugendstil liegt hier im graziösen Schwung der Pinselspur, in der Spur des über das Papier spielenden und nervös fliehenden Pinsels. Die gehemmtere Feder hatte diese Möglichkeit zum kraus-ornamentalen Spiel in weitaus geringerem Maße.

In den Gemälden Max Slevogts, der ja auch Schüler der Münchener Akademie (bei Wilhelm Diez) und das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts hindurch Münchener gewesen ist und der sich, so seltsam es anmutet, aber sehr bezeichnend für spätere lineare Neigungen, anfangs von Böcklin beeindrucken ließ, läßt sich der Jugendstil in vielen Fällen nachweisen. Am deutlichsten zu Tage tritt er in der an Habermann erinnernden flackrigen, stellenweise grecohaft verzerrten Pinselführung des Tanzes der Salome von 1895, in anderer Weise in den gequirlten Wirbeln und Verdrehungen des im Faschingsmäßigen an Fritz Erlers spätere Pest erinnernden Totentanzes von 1896 [10]), und noch 1903 taucht der flackernd züngelnde Farbfluß Habermanns im Schwarzen Andrade auf. Im Tanz der Salome und im Totentanz verschmilzt die Tanzbewegung des dargestellten Objekts mit der turbulenten Art der Darstellung.

In der Jugend gemahnt Heinrich Schlitt (seit Heft 1), auch er nicht Ornamentiker, sondern bildlicher Illustrator in der spritzigen Pinselführung, die sich dünnflüssig schlängelt, lebhaft an Slevogt. Ein schönes Beispiel, wie in der bildhaften, realistisch-malerischen Kreideillustration ein verborgenes ornamentales Prinzip stecken kann, das Jugendstil ist und hier im fröhlich-spritzigen Fluß des Silhouettkonturs liegt, gibt Oskar Graf (Jugend seit 1896). Dem flott und sicher mit Tusche und Kreide illustrierenden Artur Halmi, seit Mai 1896 ständiger Mitarbeiter der Jugend, ist oft in der Hast seiner Illustration ein flotter Schwung in Pinselführung und Kreidestrich geraten. Paul Rieth (Jugend seit Juni 1899) arbeitet spritzig-flotte Tuschkarikaturen und bildhaft-realistische Highlifeillustrationen, ähnlich Reznicek, aber dünner und süßlicher. Die Beziehung zum Jugendstil liegt in der schwungvollen Flottheit der Mache. Auch bewußt hat sich Rieth gelegentlich mit einem rahmenden realistischen Pflanzenornament (vgl. Jugend, November 1899) der modischen Strömung angeschlossen. Um 1900 nähert er sich in der Synthese aus toniger Realistik und stark ornamentalem Fluß (auch in der Neigung zum Biedermeiern) der Jankgruppe. In dieser Zeit wird in den bildhaften Illustrationen der wilde Fluß oft zur Manier, er wird zum wüsten Gebrodel. Jeder Pinselstrich wird zum Ornament, zum saftig züngelnden Strom. Um 1900 hat Rieth zeitweise Wilke in schamloser Weise kopiert. Auch Carl Schmidt-Helmbrechts

[9]) Vgl. etwa den Umschlag zu Vosmeer de Spie, Eine Leidenschaft, A. Langen 1895.

[10]) Slevogt trägt sich um 1895 mit der Idee eines Triptychons des Tanzes. Das Thema ist nicht ohne Bedeutung für die Beziehungen zum Jugendstil.

(Jugend seit Februar 1896) erhebt in bildlich-illustrativen Karikaturen den flammend züngelnden Kontur zur Manier und geht bald zu einem billigen figürlich-illustrativen Neuidealismus über, motivisch und formal in Anlehnung an Stuck. Wie bei diesem werden Träger der ornamentalen Bewegung nun mehr die Motive selber, Haarsträhnen, Schlangen, Gewandbäusche in ihren Windungen. Nebenher geht unillustrativer, ornamentaler, figürlich-pflanzlicher Buchschmuck, der ebenfalls zur Schlängellinie neigt.

Eine der interessantesten Figuren des Jugendkreises ist der raffiniert-geschmackvoll-dekorative A. Hoffmann von Vestenhof in München (Jugend seit Februar 1897, u. a. eine Reihe Umschläge), der in seltener Deutlichkeit sonst verborgenere Beziehungen klar werden läßt, Beziehungen des flächigen Stils des Kunstgewerbes zum Jugendstil in der Malerei, insbesondere dem dekorativen Impressionismus der späteren Scholle. Er wendet malerische Techniken an, die weiche körnige Kreide. Sein Buchschmuck ist denn auch mehr Malerei als Zeichnung und steht der gleichzeitigen Münchener Malerei nahe; Leo Putz ist sein nächster Verwandter in der Synthese aus impressionistischer Fleckigkeit und ornamentalem Linienfluß, linearer Festigung und Silhouettbildung. In seiner ersten Arbeit für die Jugend, dem Umschlag vom 20. Februar 1897 berührt er sich mit Fritz Erler, der als Maler ja wie Putz zu den dekorativen Impressionisten gehörte, die später die Scholle bildeten. Der Umschlag vom 1. Mai 1897 sieht wie ein veritables Ölbild aus. Hier vor der Verbindung der Fleckigkeit und des lodernden Flusses geht einem die Verwandtschaft von Putzscher und Habermannscher Malerei auf. Auch L. v. Hofmann blickt heraus in der Vorliebe für dunklen Konturenfluß (trotz der Hamannschen Unterscheidung eines Münchner und eines Berliner Jugendstils), Hofmann, der ja wie er die weiche Pastellkreide liebte. Übrigens erklärt auch das Motivische die Ähnlichkeit.

Seit 1896 ist auch der Münchener Ludwig von Zumbusch ein seltener Gast der Jugend. Auch in jenen Arbeiten, die weniger plakathaft linear sind als der bekannte Umschlag vom März 1896 mit den beiden Mädchen in fließend flatternden Kleidern (und der harten weißen Silhouette der „Jugend-Schrift" auf blauem Himmel), in den mehr bildmäßigen tonigen Illustrationen (und in einigen Gemälden, wie den Hochnothpeynlichen) ist er stark ornamental, ist er in einer weichen fließenden Silhouettbildung dem Jugendstil verpflichtet. Die Verbindung von schummeriger fleckiger Tonigkeit und festigender fließender Umrandung stellt ihn neben Hoffmann von Vestenhof. Ein Zug ins diezartig Groteske geht Hand in Hand mit der Ornamentalität.

Etwa zwischen Ludwig v. Zumbusch und Franz Stuck ordnen sich die Gemälde des Karikaturisten (Fliegende Blätter) Adolf Hengeler [11]) ein. An diesen knüpft er thematisch und kompositionell in den großen Figurenkompositionen an, mit jenem verbindet ihn die groteske Ader. Die Verbin-

[11]) Fritz v. Ostini, Adolf Hengeler und seine Kunst, D. K. u. D. Jg. XXII (1918/19). Ca. zwei Dutzend seiner Karikaturen, die zeitweise Jul. Diez nahestehen, bei G. J. Wolf u. F. Wolter, Münchner Künstlerfeste, München 1925.

dung mit dem Jugendstil gibt der lustig sprudelnde und sich schlängelnde dünne Farbfluß. Wie Slevogt, an den diese schludrig-schlüpfrige Malweise erinnert, ist er Wilhelm v. Diezschüler.

Den Münchener dekorativen Impressionismus der Scholle (Putz) vertreten auf dem Felde der Landschaft die Dachauer [12]). Ganz bewußt (bewußt namentlich bei Hölzel) tritt hier gleichwertig neben die Probleme der Farbe, der Tonigkeit das Formproblem, das Problem der Flächenform, des auch formal ausgewogenen Flecks. Die Details verschwimmen zu großen Silhouetten und die Landschaft wird ein flächiges Gefüge aus geballten Silhouetten. Am pathetischsten, in die Augen springendsten ist der Jugendstil in den Moorbildern Dills, die etwas Loderndes haben. Er ist sinnlicher als Hölzel, breit-saftig, triefend malerisch, dabei ganz ornamental und dekorativ. Laubmassen und Wolken werden zu lodernden Silhouetten geballt und ergeben mit dem barocken Gitterwerk der Stämme durchbrochene Kulissenflächen. Der mehr sinnierende Hölzel war bezeichnender Weise auch Erfinder abstrakter Schwarzweißornamentik, die prinzipiell (die Form als unwillkürliche Reaktion innerlicher Gefühle) und formal jener Endells gleicht. Langhammer († 1901) hat vor allem in seinen Kohlezeichnungen den ornamentalen Linienfluß: Seine Wasserspiegelungen stellen ihn direkt neben Eckmann.

Schon in der „Atelierszene" von 1885 und weniger deutlich auch im „Sorgenkind" des gleichen Jahres ist die korkzieherhaft „verdrehte" (Hamann) Pinselführung Habermanns [13]) in ihren Anfängen erkennbar. Rund zehn Jahre später ist dieser Stil fertig, 1897 bereits Manier. Auch auf der anderen Seite hat er den eigentlichen Jugendstil lange überlebt. Er erstreckt sich gleichermaßen auf die Ölbilder und auf die Pastelle. Der breite triefende Pinsel tupft nicht, sondern folgt den Formen in raschem welligzüngelnden saftigen Gleiten. So entsteht ein wellig fließender Umriß der Silhouetten, ein Fließen, ein leckendes Züngeln der Silhouetten selber. Schlüpfrig und „blitzschnell wie Schlänglein huschen" [14]) die bezechten Pinselzüge. Vielleicht ist der Jugendmitarbeiter Arturo Rietti (Triest), der das schon Anfang der 90er Jahre macht, nicht ohne Einfluß auf die Ausbildung seiner Manier gewesen.

Seit rund 1904, seit den Bildnissen der Traumtänzerin Madeleine Guipet zeigt Albert v. Keller [15]) Anklänge an den mit ihm eng befreundeten Habermann.

Es gibt von Curt Herrmann Pastellportraits, die sich im sprühenden Züngeln des Strichs und im gleitenden Fluß der großen ein bildinneres kontrapunktisches Liniengerüst formierenden Umrisse und Konturen Haber-

---

[12]) Arthur Roessler, Neu-Dachau (Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer), Bielefeld und Leipzig 1905. Zu Hölzels Kunsttheorie vgl. Carry van Biema a. a. O.

[13]) L. Corinth, Hugo Freiherr von Habermann, K. u. K. Jahrg. VIII (1910), S. 301. F. v. Ostini, Hugo von Habermann, München 1912.

[14]) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 6. Aufl. München 1923, über Berninis Kardinal Borghese.

[15]) Hans Rosenhagen, Albert von Keller, Bielefeld u. Leipz. 1912.

mannschen Damenbildnissen an die Seite stellen und ebenso an Lautrec denken lassen.

Wie Habermann kommt Leo Samberger [16]), „der gleichfalls (wie Lenbach) harmlose Lichtbilder ins Gigantische steigerte und ein geniales Oval drumherum fetzte“ [17]), von der Pinselfleckmanier zu einer flüssig schreibenden Pinselführung. Doch ist bei ihm der züngelnde Fluß nicht eine einmal ausgebildete und dann immer parate Manier, sondern erwächst jeweils momentan aus einer von Natur patzigen, nervös-barocken Handschrift. Die flüchtig skizzierende Flüssigkeit erinnert an Slevogt. Wie bei Habermann verschmilzt und verschließt oft der ovale lange Zug des Rahmens all den inneren Fluß zur Abgeschlossenheit. Die Kohlezeichnungen (hier vor allem ist der Kopftyp mit seiner steilen geraden Nase jenem Khnopffs verwandt) sind ornamentaler als die gemalten Portraits. Das „Liebespaar“ von 1901 berührt sich nicht nur im Thema mit Munch.

Ludwig Herterich steht formal dem Jankkreis nahe. Er hat die gleiche klare Silhouettierung, die eine gewisse Flächigkeit der Silhouetten und des Ganzen zur Folge hat, und den gleichen groben großzügigen Fluß des silhouettumrandenden Konturs (oder Umrisses) und der Pinselführung überhaupt (besonders bei den blitzenden Lichtern der Panzer).

Franz Stuck [18]) beginnt auf der Kunstgewerbeschule und als historistischer Kunstgewerbezeichner. Daraus erklärt es sich wohl, daß seine Bilder nur zum Teil und auch dann bei weitem nicht so ausschließlich nichts als Stücke saftiger Malerei sind wie jene der meisten bisher genannten Münchener, daß ihre Beziehung zum Jugendstil nicht allein aus einer rein malerischen Flüssigkeit resultiert, daß sie von Haus aus etwas Kunstgewerbliches, stärker Ornamentales haben, daß sie eher dekorative Malereien sind. In ihnen herrscht nicht so sehr ein besonderer Jugendstil der Malerei, sondern unmittelbar der neue Kunstgewerbestil. Immer wiederkehrende motivische Träger der fließenden Bewegung werden der muskulös gleitende Schlangenleib, der wallende Faltenschwall der Tanzgruppen, das züngelnde Spiel der Lichter und der Schatten auf den muskelschwellenden Leibern, die geballten Silhouetten der Haare, Wolken, Laubmassen. Die Körper werden häufig zu fließend umrandeten flächigen Silhouetten, ja zu buchstabenhaften Flachornamenten wie die geknäulten hellen Leiber und die düstere Gaulsilhouette des „Krieges“ von 1894.

Corinth [19]) wird hier bewußt neben Stuck genannt. Das Bacchanale von 1896 berührt sich motivisch wie formal mit Stuck. Dieser hat drei Jahre später das Tanzmotiv links ganz ähnlich im Ringeltanz wiederholt. Im Fluß und wehenden Schwung der Gewänder und des Haares, namentlich im Fluß der Haarsilhouette und in den S-Kurven der Gewandlinien der Frau am rechten Bildrand ist der Jugendstil unverkennbar. Das Bacchanale steht nicht allein. Corinth hat um die Mitte der 90er Jahre, also

[16]) I. Huber, Leo Samberger, D. K. f. A. Jahrg. XVIII (1902/03), S. 371. Hermann Esswein, Leo Samberger, München 1913.
[17]) Hans Reimann a. a. O.
[18]) O. J. Bierbaum, Stuck, 4. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1924 (1. Aufl. 1899).
[19]) G. Biermann, Lovis Corinth, 2. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1922.

in der Mitte seiner zweiten Münchener Zeit eine ganze dekorative, fast könnte man sagen „präraffaelitische" Periode [20]). Schon das Bildnis Leistikow von 1893 hat durch die reine Profilstellung und die daraus resultierende Bedeutung der Silhouette etwas Dekoratives, vielleicht nicht unbeeinflußt durch den Verkehr mit dem Dargestellten. Das Trifolium von 1895 hängt im Fluß des Haares des linken Kopfes direkter mit dem Jugendstil zusammen. Die in der präzisen Herausarbeitung der Umrisse stark zeichnerische Kreuzabnahme des gleichen Jahres gemahnt an Mantegna und Giov. Bellini. Vor der linearen, zeichnerischen Präzision des Bacchanales von 1896 hat schon Biermann auf Botticelli hingewiesen. Auch die Herbstblumen von 1895 und die Geburt der Venus von 1896 gehören in diese präraffaelitische Periode. Bei dem Selbstbildnis von 1896 (das im Motiv an Böcklin erinnert, vgl. Slevogt) liegt die Linearität (besonders im Gerippe) mehr in der fließenden Pinselführung.

Seit Januar 1896 ist Corinth, damals noch Louis Corinth, Mitarbeiter der Jugend (seit August auch des Simplicissimus). Er hat recht schwache federgezeichnete ornamentale figürliche Buchleisten beigesteuert. Auf der Bewegung liegt hier kein besonderer Nachdruck. Die Art der Signierung weist auf Eckmannschen Einfluß [21]).

Unverkennbarer, unbestreitbarer als in der Münchener Malerei, am unverhülltesten in der deutschen Malerei überhaupt, sind die Beziehungen zum Jugendstil bei Ludwig von Hofmann [22]). Es handelt sich nicht wie beim Münchener Durchschnitt, wie etwa bei Habermann und Putz um bloße formale Parallelerscheinungen zum gleichzeitigen Kunstgewerbestil, die aus einer spezifisch malerischen, saftigen Schmissigkeit erwachsen sind, sondern wie bei Stuck und teilweise auch bei Corinth um direkte Beziehungen zum Kunstgewerbe. Kunstgewerblicher Jugendstil (Kreideplakat für die Freie Berliner Kunstausstellung 1893, Buchschmuck: für Pan seit 1895, selbstgeschnitzte hölzerne Handspiegel und Gemälderahmen, Emailentwürfe) und Malereistil gehen bei Hofmann Hand in Hand.

Als Kunstgewerbler vertritt Hofmann den floralen, einen weichen, üppig vegetativen Jugendstil. In Feder- und Tuschzeichnungen, in Buchschmuckaquarellen, in denen der Pinsel flott tänzelt, ist er Eckmann oft zum Verwechseln nahe. Häufiger dient die weiche Kreide, der Pastell- und Buntstift dazu, die Vignetten in strömender, fließender, gleitender, züngelnder Konturierung zu ornamentalisieren. Der Kontur umfließt die Gestalt

---

[20]) Emil Nolde, der Corinth etwa 1896 in Appenzell trifft, berichtet (Das eigene Leben, Berlin 1931): „Er war unzufrieden. Von Italien sprach er, daher er kam, und seine Bilder der Appenzellerinnen in ihrer Volkstracht, die ich sah, waren streng und hart gemalt, wie Ghirlandajo- und Botticellifrauen."

[21]) Eckmann, Corinth und Leistikow waren untereinander befreundet: „die beiden Freunde, welche ich im Leben hatte, Otto Eckmann, welcher bereits ein Jahr früher nach Berlin gezogen war, um eine Berufung an die Kunstgewerbeschule anzunehmen, und Walter Leistikow, welchen ich bereits bei meinem früheren Aufenthalt 1887 kennengelernt hatte . . . ." (Lovis Corinth, Selbstbiographie, Leipzig 1926).

[22]) O. Fischel, L. v. Hofmann, Bielefeld u. Leipzig 1903. B. Graef, Die künstlerische Welt in den Bildern Ludwig von Hofmanns, Z. f. b. K., N. F. Jahrg. XXVIII (1917).

und der Rahmen die Bildfläche. Stengel und Blüten rahmen die Buchleisten. Die plastisch geschnitzten, farbig gefaßten Bildrahmen sind oft schwülstig-vegetativ und fluten üppig rauschend um die Bilder. Ihre Formen überschlagen sich förmlich und verströmen dann in die Bildfläche. Handspiegelentwürfe, deren Griffe blütenumhüllte Mädchenkörper bilden, haben — sehr typisch für den floralen Jugendstil — in ihrer vegetativen Üppigkeit etwas von der betäubenden Süße des Duftes südlicher Blumen.

Rahmen und Bild finden sich im ornamentalen Strömen und Strudeln. Es durchströmt die Bildräume, die auch motivisch dem floralen Jugendstil entgegenkommen. Sein Jugendstil ist melodischer als die sinnliche Freude der Münchener am Schwung der Hand, am saftigen Fluß der Farbe. Er gibt flüchtig quirlende Spiegelungen und die Faltenarabesken leicht gewandeter Tänzerinnen, in der „Heißen Nacht" die geschweiften Ornamentsilhouetten der Panter, züngelnde, fließende und flutende und sich schlängelnde Gebilde und Konturen.

In der kurzen Pariser Zeit (1889) waren Puvis de Chavannes und Besnard für Ludwig von Hofmann der große Eindruck. In den ersten Berliner Jahren (seit 1890) wirkt namentlich Marées.

In Berlin ist Hans Baluschek über Toulouse-Lautrec dem Jugendstil verpflichtet. Auch Strathmann war vielleicht nicht ganz ohne Wirkung. Die Ornamentalität der Bilder liegt wesentlich an der klaren Silhouettierung der Gestalt. Sie haben etwas Mosaikhaftes, der Umriß fließt und gleitet um die Silhouetten, die wie Intarsien in der Fläche liegen. Auch die Zeichnungen sind ornamental, die Umrisse ihrer Silhouetten erinnern an Kalckreuthsche Bilder. Karl Walser (in manchen Zügen Henri Rousseau ähnlich) braut, snobistisch tüpfelnd, Beardsley, Strathmann und Pointillismus zusammen. Hie und da wellt sich der Kontur. Von Dora Hitz gibt es aus den ersten Jahren des Jahrhunderts Zeichnungen, die auf einen barokken Schwung hin stilisiert sind. Martin Brandenburgs bildhaft-realistische Illustrationen sozialer Themen haben in den schweren Schatten einen derben Fluß und ein züngelndes Schlängeln der Lichter. Der Portraitist Leo von König hat eine gewisse münchnerisch gefärbte dekorativ-ornamentale Zügigkeit.

Literatur.

Zeitschriften:

Archiv für Buchdruckerkunst, Leipzig.

Archiv für Buchgewerbe (A. f. B.), herausgeg. vom Deutschen Buchgewerbeverein, Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins.

Dekorative Kunst (D. K.), Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, F. Bruckmann, München.

Deutsche Kunst und Dekoration (D. K. u. D.), A. Koch, Darmstadt.

Die graphischen Künste (Gr. K.), Organ der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien.

Jahrbuch der bildenden Kunst, Berlin, seit 1904 Düsseldorf.

Illustrirte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration (Z. f. I.-D.), A. Koch, Darmstadt.

Die Insel, Berlin u. Leipzig.

Jugend, Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, München, Leipzig.

Die Kunst, Monatsschrift für freie und angewandte Kunst, F. Bruckmann, München.

Kunstchronik N. F., E. A. Seemann, Leipzig.

Kunstgewerbeblatt N. F., E. A. Seemann, Leipzig.

Kunst und Handwerk (K. u. H.), Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München, München.

Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie, Wien.

Kunst und Künstler (K. u. K.), Berlin.

Der Kunstwart, München.

Monatshefte für Graphisches Kunstgewerbe (M. f. G. K.), Glogau.

Pan, Berlin.

Die Rheinlande, Monatsschrift für deutsche Kunst, Düsseldorf.

Simplicissimus, Illustrierte Wochenschrift, München.

The Studio, an illustrated magazine of fine and applied art, London.

Ver Sacrum, Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Wien.

Die Werkkunst, Zeitschrift des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin, Berlin.

Zeitschrift für Bücherfreunde (Z. f. B.), Bielefeld u. Leipzig.

Die Zeitschriften sind im allgemeinen als Ganzes verwertet worden. Im einzelnen wert, zitiert zu werden, sind außer den in den Fußnoten genannten noch folgende Aufsätze:

Dr. Freiherr E. v. Bodenhausen: Van de Velde und die Eisen-Konstruktion, Z. f. I.-D. Jg. 14 (1903).

K. Mayr: Der neue Münchener Illustrationsstil und seine Hauptvertreter, Gr. K. Jg. XXIV (1901).

H. Muthesius: Architektonische Zeitbetrachtungen. Ein Umblick an der Jahrhundertwende (Festrede, gehalten beim Schinkelfeste 1900), Centralblatt der Bauverwaltung Jg. 20, Berlin 1900.

— Neues Ornament und neue Kunst, D. K. Bd. 8 (1901).

M. Osborn: E. Orlik, Z. f. b. K. N. F. Jg. XXI (1910) S. 201.

Paul Schultze-Naumburg: Ludwig Dill und die neueren Bestrebungen der Münchener Landschafterschule, Pan Jg. 3 (1897) Heft 3.

W. von Zur Westen: Moderne Arbeiten der angewandten graphischen Kunst in Deutschland. III, Z. f. B. Jg. 6 (1902/03) Bd. 1.

Bücher:

Behrendt, W. C.: Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur, Stuttgart u. Berlin 1920.

P. Behrens, Monographien deutscher Reklamekünstler, Heft V, Hagen u. Dortmund 1913.

Bierbaum, O. J.: Stuck, 4. A. Bielefeld u. Leipz. 1924.

Biermann, G.: Lovis Corinth, 2. A Bielefeld u. Leipz. 1922.

Bock, Elfried: Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart (Propyläen-Kunstgeschichte), Berlin 1930.

Bode, Wilhelm: Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1901.

Braungart, Richard: Das moderne deutsche Gebrauchs-Exlibris, München 1922.

Brinckmann, Justus: Kunst und Handwerk in Japan 1. Bd., Berlin 1889.

Bucherer, Max u. *Fritz Ehlotzky:* Der Original-Holzschnitt, München 1914.

Corinth, Lovis: Legenden aus dem Künstlerleben, Berlin 1909.

— Das Leben Walter Leistikows, Ein Stück Berliner Kulturgeschichte, Berlin 1910.

— Selbstbiographie, Leipzig 1926.

Crane, Walter: Die Grundlagen der Zeichnung, Übertragung von P. Seliger, Leipz. o. J.

— Die Forderungen der decorativen Kunst, Übersetzung von O. Wittich, Berlin 1896.

— Linie und Form, Leipz. 1901.

— Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit, Vorträge u. Aufsätze, Aus dem Englischen von L. u. K. Burger, Leipz. 1901.

Dekorative Vorbilder, Stuttgart, Jul. Hoffmann, seit 1889/90.

De Nora, A.: Am Färbergraben, Erinnerungen um die Jahrhundertwende, Leipz. 1932.

Eckmann, Otto: Der Weltjahrmarkt Paris 1900, Berlin 1900.

Ehmcke, F. H.: Schrift, Ihre Gestaltung und Entwicklung in neuerer Zeit, Hannover 1925.

— Persönliches und Sachliches, Gesammelte Aufsätze und Arbeiten aus fünfundzwanzig Jahren, Berlin 1928.

— Vier Jahrzehnte Deutscher Buchkunst 1890—1930, Berlin 1933.

Endell, August: Um die Schönheit, Eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896, 2. A. München 1896.

Engels, Eduard: Münchens „Niedergang als Kunststadt", Eine Rundfrage, München 1902.

Esswein, Hermann: Thomas Theodor Heine (Moderne Illustratoren 1.), München u. Leipz. o. J. (etwa 1904).

— Leo Samberger, München 1913.

Fischel, O.: L. v. Hofmann, Bielefeld u. Leipz. 1903.

Fred, W.: Die Prae-Raphaeliten (Über Kunst der Neuzeit, 4. Heft), Straßburg 1900.

— Modernes Kunstgewerbe, Essays (Über Kunst der Neuzeit, 6. Heft), Straßburg 1901.

Gerlach, Martin: Allegorien und Embleme, Text von A. Ilg, Wien 1882.

— Allegorien, Neue Folge, Wien o. J.

— Festons und decorative Gruppen, Einleitung von R. Graul, Wien o. J.

Glaser, Curt: Die Graphik der Neuzeit, Berlin 1922.

Grasset, Eugène: La Plante et ses Applications ornementales, Paris o. J. (1896).

— Méthode de Composition Ornementale, 2 Bde., Paris o. J. (etwa 1906).

Graul, R.: Die Krisis im Kunstgewerbe, Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung, Leipz. 1901.

— Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung, Leipz. 1904.

— Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa, Leipz.-Berlin 1906.

Grautoff, Otto: Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland, Leipz. o. J. (1901 entstanden).

Gurlitt, C.: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts, 3. A. Berlin 1907 (1. A. Berlin 1899).

Haeckel, Ernst: Kunstformen der Natur, Leipz. u. Wien 1899—1904.

Hamann, R.: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Leipz. u. Berlin 1914.

— Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus (eine Weiterführung der „Deutschen Malerei im 19. Jahrhundert" von 1914), Leipz. u. Berlin o. J. (1925).

— Geschichte der Kunst, Berlin 1933.

Hermann, Georg: Der Simplicissimus und seine Zeichner, Berlin o. J. (1900).

— Die deutsche Karikatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld u. Leipz. 1901.

Hevesi, Ludwig: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Zweiter Teil: 1848—1900, Leipz. 1903.

Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Hb. d. Kw.), Wildpark-Potsdam o. J. (1931).

Hoeber, Fritz: P. Behrens (Moderne Architekten 1), München 1913.

Hoffmann jun., Jul.: Der moderne Stil (Tafelwerk, vor allem Ausland), Stuttgart, Jul. Hoffmann, seit 1897.

Kimmich, Karl: Stil und Stilvergleichung, 10. A. Ravensburg o. J.

Koch, A.: Moderne Stickereien, mehrere Serien, die 1. Serie Darmstadt o. J. (etwa 1900).

Kropp, Ernst: Wandlung der Form im XX. Jahrhundert (Bücher der Form, V. Bd.), Berlin 1926.

Die Kunst d. Jahres, Deutsche Kunstausstellungen 1902, München 1902.

Larisch, R. v.: Über Zierschriften im Dienste der Kunst, München 1899.

— Beispiele künstlerischer Schrift, Wien 1900, 2. Folge 1902, 3. Serie 1906.

— Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften, Wien 1904.

— Unterricht in ornamentaler Schrift, Wien 1905.

Le Corbusier: L'Art Décoratif d' aujourd'hui, Paris o. J. (etwa 1925).

Lehnert, G.: Das Kunstgewerbe der neuesten Zeit, in Georg Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin o. J.

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu: Deutsche und Österreichische Bibliothekzeichen, Exlibris, Stuttgart 1901.

Lichtwark, A.: Makartbouquet und Blumenstrauß, München 1894 (zuerst Hamburg 1892).

— Palastfenster und Flügelthür, 2. A. Berlin 1901.

Alfred Lichtwark, Eine Auswahl seiner Schriften, Besorgt von Dr. W. Mannhardt, 2 Bde., Berlin 1917.

Loos, Adolf: Die Schriften von Adolf Loos in zwei Bänden: 1. Bd. Ins Leere ge-

sprochen (1897—1900), 2. A. Innsbruck 1932; 2. Bd. Trotzdem (1900—1930), 2. A. Innsbruck 1931.

Loubier, Jean: Der Bucheinband in alter und neuer Zeit, Berlin u. Leipz. o. J

— Die neue deutsche Buchkunst, Stuttgart 1921.

Luthmer, F.: Blüthenformen als Motive für Flachornament, Berlin 1893.

Lux, Joseph Aug. (Wien): Das neue Kunstgewerbe in Deutschland, Leipz. 1908.

Meier-Graefe, Julius: Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst, 3 Bde., 1. A. Stuttgart 1904.

Julius Meier-Graefe, Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstage, München, Berlin, Wien 1927.

Meurer, M. (Rom): Pflanzenformen, Dresden 1895.

— Meurer's Pflanzenbilder, Dresden o. J.

— Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, Dresden 1909.

Michel, Wilhelm: Leo Putz, Leipz. o. J. (etwa 1909).

Moser, Ferdinand: Handbuch der Pflanzenornamentik (Seemann's Kunsthandbücher), Leipz. 1893.

Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, 3 Bde., München 1893—94.

— Geschichte der englischen Malerei, Berlin 1903.

Muthesius, Hermann: Stilarchitektur und Baukunst, Mülheim-Ruhr 1902.

Obrist, Hermann, Bildhauer: Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst, Essays (1896—01), Leipz. 1903.

Osborn, Dr. Max: Der Holzschnitt, Bielefeld u. Leipz. 1905.

Osthaus, Karl Ernst: Van de Velde (Die neue Baukunst: Bd. 1), Hagen i. W. 1920.

Ostini, F. v.: Julius Diez-München, o. O. u. J.

— Hugo von Habermann, München 1912.

— Fritz Erler, Bielefeld u. Leipz. 1921.

Pauli, Gustav: Das neunzehnte Jahrhundert, 2 Bde., in Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin u. Leipz. 1934.

Pennell, Joseph: Die moderne Illustration (deutsch v. L. u. K. Burger), Leipz. o. J

Platz, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit (Ergänzungsband zur Propyläen-Kunstgeschichte), Berlin 1927.

— Wohnräume der Gegenwart (Ergänzungsband zur Propyläen-Kunstgeschichte), Berlin 1933.

Popp, Joseph: Bruno Paul, München o. J.

Pudor, H.: Dokumente des modernen Kunstgewerbes, Berlin seit 1902.

— Das Moderne in Kunst und Kunstgewerbe, 1. Secessionsstil und modernes Kunstgewerbe, Leipz. 1903.

Rée, P. Joh.: Modern, Der rechte Weg zu künstlerischem Leben, Eine apologetische Studie, Leipz. u. Berlin 1900.

Rilke, R. M.: Worpswede, 2. A. Bielefeld u. Leipz. 1905.

Roessler, Arthur: Neu-Dachau, Bielefeld u. Leipz. 1905.

Rosenhagen, Hans: Albert von Keller, Bielefeld u. Leipz. 1912.

Rosner, Karl: Die dekorative Kunst im neunzehnten Jahrhundert (P. Bornste'n, Am Ende des Jahrhunderts: Bd. 6), Berlin 1898.

— Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert (in G. Hirth, Das deutsche Zimmer 4. A.), 1. A. München u. Leipz. 1898.

Schubert, Walter F.: Die deutsche Werbe-Graphik, Berlin 1927.

Schultze-Naumburg, Paul: Das Studium und die Ziele der Malerei, Leipz. 1900.

— Kunst und Kunstpflege, Leipz. 1901.

Schumacher, Fritz: Im Kampfe um die Kunst, Beiträge zu architektonischen Zeitfragen (Über Kunst der Neuzeit, 1. Heft), Straßburg 1899, 2. A. 1902.

Seder, Anton: Die Pflanze in Kunst und Gewerbe, herausgeg. von Martin Gerlach, Vorrede von A. Ilg, Wien o. J. (1886).

Seidlitz, W. v.: Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts, Dresden 1897.

Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit, 1. Bd., Leipz. 1911.

Sombart, W.: Kunstgewerbe und Kultur, in „Die Kultur", hrsgeg. v. C. Gurlitt, Berlin 1908 (geschr. 1906).

Sponsel, Jean Louis: Das moderne Plakat, Dresden 1897.

Strzygowski, J.: Die bildende Kunst der Gegenwart, Leipz. 1907.

Tietze, Hans: Der deutsche Expressionismus, in Lebendige Kunstwissenschaft, Wien 1925.

Uhde-Bernays, Hermann: Rudolf Oldenbourg u. H. Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, II. Teil: 1850—1900 von H. Uhde-Bernays, München o. J. (etwa 1925).

Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Neue Ausgabe, Berlin o. J. (1901).

— Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipz. o. J. (1902).

— Der neue Stil, Vortrag, Weimar 1906.

Voll, Karl: Max Slevogt, München u. Leipz. 1912.

Waetzoldt, W.: Deutsche Malerei seit 1870, Leipz. 1918.

Wagner, Otto: Moderne Architektur, 2. A. Wien 1898.

Wenke, Friedrich Wilhelm: Die Prinzipien des modernen Kunstgewerbes, Erlanger Dissertation 1908.

Woermann, Karl: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. 6, 2. A. Leipz. 1922.

Zur Westen, Walter v.: Exlibris, Bielefeld u. Leipz. 1901.

— Reklamekunst, 2. A. Bielefeld u. Leipz. 1914.

Zweig, Stefan: E. M. Lilien, Sein Werk, mit einer Einleitung von Stefan Zweig, Berlin u. Leipz. 1903.

Was mir von Arbeiten, die direkt unter dem Titel Jugend- bzw. Sezessionsstil gehen, bekannt geworden ist, sei hier noch einmal gesondert zusammengestellt:

P. Schultze-Naumburg: Der „Sezessionsstil", Der Kunstwart Jg. 15 (1901/02) 1. Hälfte S. 326.

Otto Schulze (Köln): Jugendstil-Sünden, K. u. H. Jg. 52 (1901/02), geschrieben 1902

A. v. Gleichen-Russwurm, Jugendstil, Ästhetische Plauderei, Die Woche Jg. 4 (1902), Nummer 2.

H. Pudor: Das Moderne in Kunst und Kunstgewerbe, 1. Secessionsstil und modernes Kunstgewerbe, Leipz. 1903.

H. Muthesius: Kunstgewerbe, Jugendstil und bürgerliche Kunst, Die Rheinlande Bd. 7 (1903/04) S. 53.

Karl Kimmich: Stil und Stilvergleichung, 10. A. Ravensburg o. J., S. 112 eine Tafel: Jugendstil.

R. Hamann: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Leipz. u. Berlin 1914, VIII. Neuidealismus, 3. Jugendstil und dekorativer Archaismus.

Richard Hamann: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipz. u. Berlin o. J. (1925), 3. Kap. Vom Impressionismus zum Expressionismus, 4. Abschn. Neuidealismus, 3. Unterabschn. Jugendstil und dekorativer Archaismus.

Ernst Michalski: Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils, RepKw Bd. 46 (1925).

F. Ahlers-Hestermann: Der Jugendstil als geistesgeschichtliches Ereignis, Vortrag 26. 2. 1932 im Kölnischen Kunstverein.

Richard Hamann: Geschichte der Kunst, Berlin 1933, IV. Gegenwart: 1. Wege zur neuen Sachlichkeit, b. Koloristische Freilichtmalerei. Neo-Impressionismus und Jugendstil.

Dolf Sternberger: Jugendstil, Begriff und Physiognomik, Die Neue Rundschau, September 1934. Der vorzügliche Aufsatz Sternbergers, dessen Beobachtungen im Konkreten sich vielfach mit den meinen decken, kam mir leider erst knapp vor Fertigstellung des Satzes zu Gesicht, mag aber hier wenigstens noch zitiert werden.

Was die Literatur zu dem ersten flächentheoretischen Abschnitt angeht, so mußte von der Zitierung der bereits ins Unübersehbare angewachsenen Beiträge zum Raumproblem von Berstl, Brinckmann, Burger, Frankl, Frey, Adolf Hildebrand, Hinselmann, Karow, Lipps, Ostendorf, Riegl, Schmarsow, Schweitzer, Sörgel, Tross, Wickhoff u. a. ebenso wie der Beiträge zur Flächentheorie von Max J. Friedländer, Hans Hildebrandt, Kandinsky, Ernst Würtenberger u. a. Abstand genommen werden, da eine Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten und Gedanken in dem hier gegebenen Rahmen einer bloßen Einleitung (die nur als sehr provisorisches Gerüst für späteren Ausbau gedacht ist) unmöglich war.

Personenregister.

Adams, C. 107.
Adler, F. 91, 93, 106, 119.
Ahlers-Hestermann, F. 153.
Amsler und Ruthardt 60.
Avenarius, F. 14, 126.

Baillie-Scott 125.
Baluschek, H. 148.
Bangel, R. 59.
Barlach, E. 58, 89, 90, 133, 142.
Barlösius, G. 43, 100, 106.
Barrison 39, 96, 133.
Beardsley, A. V. 16, 54, 55, 78, 100, 101, 103, 118, 134, 136, 137, 148.
Becker, C. 118.
v. Beckerath, W. 118, 125.
Beggarstaffs 54.
Behmer, M. 78, 79, 118, 134.
Behrendt, W. C. 150.
Behrens, H. 121.
Behrens, P. 21, 25, 29, 35, 40, 50, 61, 66, 72, 73, 75, 77, 79, 80, 81, 82, 83 ff., 88, 89, 94, 95, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117 f., 119, 120, 125, 126, 127, 133, 150, 151.
Bek-Gran, H. 99.
Bell, R. A. 16, 54, 103.
Bellini, G. 147.
Belwe, G. 70, 74, 135.
Berchtold, J. 99.
v. Berlepsch, H. E. 24, 25, 38, 53, 61, 68, 79, 80, 85, 88, 94, 118, 119, 121.
Bernhard, L. 121.
Bernini, L. 145.
Berthon, P. 56.
Bertsch, K. 77, 79, 85, 125.
Besnard, A. 71, 148.
Beyer, Th. 122.
van Biema, C. 6, 36, 145.
Bierbaum, O. J. 60, 146, 150.
Biermann, G. 142, 146, 147, 150.
Bing, S. 51, 68, 71, 72.
Bock, E. 57, 150.
Böcklin, A. 16, 118, 122, 143, 147.
v. Bode, W. 55, 60, 64, 91, 126, 150.
v. Bodenhausen, E. 72, 149.
Bonnier, L. 71.
Bosselt, R. 17, 110, 111, 112.
Botticelli, S. 147.
Bötticher, G. 46.
Bradley, W. H. 16, 55.
Brandenburg, M. 148.
v. Brauchitsch, M. 60, 83, 92, 97, 98, 119.
Bräuer, A. P. 88.
Braun, L. 59.
Braungart, R. 99, 129, 140, 141, 150.
Bredt, E. W. 74.
Breuer, R. 25, 58.
Brinckmann, A. E. 7, 154.
Brinckmann, C. und I. 128.
Brinckmann, J. 50, 51, 64, 114, 119, 126, 127, 128, 150.
Brown, F. M. 54.
Bruckmann, F. 63, 149.
Bruckmann, H. 63.
Bruckmann, P. 77.
Brunner, A. 107.
Bucher, B. 64.
Bucherer, M. 150.
Büddemann, W. 86.
Bürck, P. 18, 21, 79, 83, 93, 99, 106, 110, 111 f., 116 f., 119, 120, 129.
Burne-Jones, E. 54, 58.
Buyten & Söhne 38.

Cachet, L. 58.
Caspari, W. 77, 78, 97, 99, 100, 118, 137, 140.
Cassirer, B. und P. 72.
de Chavannes, P. 148.
Chéret, J. 56, 57, 142.
Chippendale, Th. 64.
Christiansen, H. 16, 20, 25, 37, 55, 56, 80, 82, 83, 87, 94, 95, 97, 98, 108, 110, 111 f., 113 ff., 120, 123, 126, 127, 128, 129, 133.
Christophe, F. 78, 97, 101.
Cissarz, J. V. 99, 108, 112, 122, 123, 125.
Cobden-Sanderson, T. J. 54.
Colenbrander, T. 58.
Collin, W. 133.
Commichau, F. 74.
Conrad, M. G. 139.
Le Corbusier 151.
Corinth, L. 81, 95, 96, 97, 130, 131, 145, 146 f., 150.
Crane, W. 16, 50, 54, 82, 107, 126, 150.

Dasio, M. 106, 123.
Daumier, H. 57.
v. Debschitz, W. 91, 106.
Deneken, F. 51, 64, 119, 128.
Derkinderen, A. J. 58.
Dernburg-Seliger, E. 92, 134.
Diederichs, E. 118.
Dietlein, S. 134.
Diez, J. 43, 46, 60, 77, 96, 97, 99 f., 105, 129, 132, 144, 152.
Diez, W. 143, 145.
Dill, L. 145, 150.
Dix, O. 122.
Dodge, G. E. 97, 98.
Doepler d. J., E. 74, 134, 135.
Doudelet, Ch. 69.
Douglas 72.
Drugulin, W. 60.
Dufrène, M. 71.
Dysselhof, G. W. 58.

Eckhardt, A. 123, 128.
Eckmann, H. 83.
Eckmann, O. 16, 17, 18, 20, 25, 26, 28 f., 33, 34, 46, 50, 57, 59, 60, 61, 65, 66, 71, 72, 73, 77, 79, 80 ff., 84, 85, 88, 89, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 105, 108, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 124, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 145, 147, 150.
Eddington, A. S. 3.
Edel, E. 121, 133, 134.
Ehlotzky, F. 150.
Ehmcke, F. H. 70, 74, 112, 135, 150.
Eichler, R. M. 77, 97, 139, 141, 142.
Eichrodt, H. 97, 102, 110.
Eisengräber, F. 99.
v. Eitelberger, R. 64.
Elias, J. 130.
Endell, A. 26, 27, 31 f., 37, 40, 45, 60, 61, 67, 77, 79, 83, 90, 91, 92 f., 119, 124, 145, 150.
Engelbrecht, K. 25, 55, 65, 93, 94, 114, 115, 118, 122, 123, 127 f.
Engelhard, H. 83.
Engels, E. 14, 79, 150.
Engels, R. 48, 97, 103 f., 110.
Ensor, J. 59.
Erber, E. 92.
Erler, E. 139.
Erler, F. 58, 60, 61, 79, 85, 87, 88 f., 93, 94, 97, 108, 139, 142, 143, 144, 152.
Ernst Ludwig v. Hessen 110, 111.
Eßwein, H. 96, 97, 146, 150.
Esterle, M. 99, 135.
Exter, J. 81.

v. Falke, J. 64.
Feininger, L. 133 f.
Feldbauer, M. 97, 139, 141 f.
de Feure, G. 56, 71.
Fidus 60, 61, 87, 89, 97, 107, 129, 131 f.
Finch, A. W. 59, 72, 73.
Fischel, O. 147, 150.
Fischer, O. 121, 122, 123.
Fischer, S. 118.
Fischer, Th. 79.
Fischer & Franke 43, 75, 99, 104, 107, 117, 118.
Flaischlen, C. 60.
v. Fölkersam-Zennhof, A. 135.
Fontane, F. & Co. 118.
Fred, W. 150, 151.
Frenz, A. 118.
Frenzel, H. K. 121.
Fritzsche, G. 12.
Fuchs, G. 72, 91.
Furtwängler, A. 70.

Gabelsberger, E. 135.
Gagel, K. 109.
Gallén, A. 16.
Garrido, L. R. 103.
Gauguin, P. 58, 142.
v. Gebhardt, E. 43.
Gehrts, E. 118.
Geiger, W. 123.
Genelli, B. 103.
Georgi, W. 77, 97, 139, 141, 142.
Gerlach, M. 48, 151, 152.
Gerlach & Schenk 48, 63.
Gerlachs Jugendbücherei 107.
Ghirlandajo, D. 147.
Glaser, C. 151.
v. Gleichen-Rußwurm, A. 13, 153.
Gmelin, H. 92.
van Gogh, V. 44, 58, 59, 72, 138.
Goller, J. 122, 123, 124.
Gollrad, K. 118.
de Goncourt, E. 72.
Gonse, L. 51.
van der Goes, H. 122.
Götz, H. 108.
Gräbner, J. 62.
Gradl, M. J. 107.
Graef, B. 147.
Graf, O. 143.
Grasset, E. 16, 36, 49, 55, 56, 57, 151.
Graul, R. 48, 50, 54, 60, 70, 75, 151.
Grautoff, O. 12, 14, 15, 17, 18, 53, 60, 96, 151.
Greco 143.
Greiner, D. 112.
Greiner, O. 99.
Grethe, C. 48, 110.
Grimm, R. 21, 60, 119, 124, 132.
Grimme & Hempel 121.
Grooshoff, H. 126.
Gross, K. 21, 70, 79, 93, 115, 123, 124, 125.
Grosz, G. 122.
Gude, H. 57.
Guipet, M. 145.
Gurlitt, C. 31, 46, 51, 151, 153.

Gußmann, O. 92, 123, 124, 125.
Gysis, N. 107.

Haack, F. 58, 67.
Haase, H. 126.
v. Habermann, H. 78, 105, 142, 143, 144, 145 f., 147, 152.
Habich, L. 79, 108, 110, 111, 112.
Haeckel, E. 70, 93, 151.
Hagelstange, A. 21.
Hagen, L. 13.
Halmi, A. 143.
Hamann, R. 13, 21, 78, 130, 138, 144, 145, 151, 153.
Hardy, D. 54.
Hartleben, O. E. 84.
Harz, H. 126.
v. Hasenauer, K. 112.
Haupt, A. 53.
Hauptmann, G. 88.
Hausberg, M. 135.
Haustein, P. 87, 97, 98, 99, 108, 112, 114.
Hegenbart, F. 97, 99.
v. Heider, Familie 21, 79, 90 f., 108, 119, 120.
Hein, F. 110.
Heine, Th. Th. 60, 61, 77, 78, 79, 81, 85, 95, 96 f., 100, 101, 107, 118, 121, 127, 133, 137, 140, 150.
Hellmuth, L. 93, 135.
Hengeler, A. 144 f.
Hermann, G. 96, 133, 134, 151.
Herrmann, C. 36, 71, 72, 145 f.
Herterich, L. 146.
Hevesi, L. 64, 151.
Heymel, A. W. 60, 77.
Hildebrandt, H. 52, 151, 154.
Hirschwald, H. 72.
Hirth, G. 12, 13, 14, 15, 51, 152.
Hirzel, H. R. C. 60, 99, 101, 106, 124, 129, 133.
Hitz, D. 148.
Hoeber, F. 83 f., 151.
Höcker, P. 139, 140, 141, 142.
Hodler, F. 58.
Hofer, C. 110.
Hoffacker, K. 63.
Hoffmann v. Vestenhof, A. 114, 144.
Hoffmann, Jos. 63, 64, 77, 112, 125.
Hoffmann, Jul. 150, 151.
Hoffmann, W. 122.
v. Hofmann, L. 60, 61, 78, 95, 97, 115, 129, 130, 131, 132, 138, 144, 147 f., 150.
Hofrichter, G. 92.
Hohlwein, L. 98, 121.
Holler, F. W. 118, 123.
Hölzel, A. 6, 36, 145.
Höppener, H. s. Fidus.
Hornung, C. 118.
van Hoytema, Th. 58.
Huber d. Ä., A. 113.
Huber d. J., A. 113.
Huber, I. 146.
Huber, P. 65, 79, 94, 110, 111, 113, 115, 119, 124.
Hulbe, G. 126, 127.
Hupp, O. 43.

Jäck, E. 24.
Jacobsen 128.
Jank, A. 77, 97, 101, 104, 105, 121, 139, 140, 141, 142, 143, 146.
Janssen, P. 118.
Jebsen 127.
Jedlicka, G. 57.
Jessen, P. 50, 68, 81, 128, 133.
Ilg, A. 48, 151.
Jossot, G. H. 16, 37, 56, 57, 96, 101, 128.
Julian, L. R. 88, 89, 110.
Junge, M. 125.

v. Kalckreuth, L. 86, 95, 102, 110, 130, 131, 136, 148.
Kandinsky, W. 32, 154.
v. Keller, A. 140, 145, 152.
Keller & Reiner 71 f.
Kersten, P. 99, 127, 133, 135, 136.
Khnopff, F. 58, 59, 146.
Kimmich, K. 151, 153.
Kirschner, L. 101.
Klee, P. 118.
Klein, C. 135.
Klein, R. 118.
Kleinhempel, Geschwister 97, 99, 124, 125.
Kleukens, F. W. 70, 74, 112, 135.
Klimt, G. 58, 63, 95, 96.
Klinger, M. 99.
Klingspor, Gebr. 28.
Kneusels, M. 119.
Koch, A. 62 f., 92, 149, 151.
Koch, M. 134.
v. König, L. 148.
Koeppen, A. 95.
Koepping, K. 61, 71, 129.
Kornhas, C. 90, 108, 109.
v. Kramer, Th. 107.
Kreidolf, E. 99, 106 f.
Kreis, W. 120, 125.
Kromer, H. E. 118.
Kropp, E. 151.
Krüger, F. A. O. 79, 86.
Krumbholz, R. 47, 49.
Kubin, A. 90.
Kumsch, E. 47.
Kunze, E. 133.
Kuschel, M. 83.

Lachmann, I. 95.
Lafarge, J. 55.
Lang, J. A. 117.
Lang-Kurz, M. 120.
Lang, P. 21, 79, 119 f.

Lang, W. 109.
v. Lange, K. 79, 88.
Langen, A. 34, 56, 60, 96, 118, 142, 143.
Langhammer, A. 145.
v. Larisch, R. 6, 29, 151.
Läuger, M. 83, 90, 108 f., 118, 119.
Lechter, M. 43, 100, 127.
Lefèbre, W. 107.
Lehmann, H. 135.
Lehnert, G. 151.
zu Leiningen - Westerburg, K. E. 99, 151.
Leistikow, E. 135.
Leistikow, W. 17, 20, 57 f., 59, 60, 61, 69, 81, 83, 95, 115, 118, 128, 129, 130 f., 147, 150.
Lemmen, G. 59, 68, 71, 72, 73, 84, 117, 135.
v. Lenbach, F. 16, 41, 146.
Lessing, J. 32.
Lichtwark, A. 41, 47, 60, 64, 68, 75, 77, 126, 151.
Liebermann, M. 97.
Liebert, Gebrüder 93, 115, 122 f., 128.
Liesen, E. 132.
Lilien, E. M. 86, 97, 99, 102 f., 134, 137, 153.
Lindner, A. 96.
Lipps, Th. 31, 92, 154.
v. Löfftz, L. 140.
Loos, A. 77, 151, 152.
Loeschcke, G. 70.
Loubier, H. 152.
Lüer, H. 25.
Lührig, H. 107.
Luthmer, F. 49, 152.
Lux, J. A. 152.

Mackensen, F. 130, 131, 136
Mackintosh, Ch. R. 77, 125.
Makart, H. 41, 42, 47.
Manet, E. 72.
Maennchen, A. 133.
Mantegna, A. 147.
v. Marées, H. 148.
Matthies, C. 28, 29.
Maurois, A. 18.
Mauve, A. 59, 81.
Mayr, K. 149.
Meier-Graefe, J. 50, 57, 59, 60, 63, 71, 152.
Merk, V. 108.
Menzel, A. 129.
Metzger, M. 69.
Metzner, F. 61.
Meunier, C. 59, 71.
Meurer, M. 47, 48, 117, 126, 152.
Meyer, E. 91.
Meyer-Cassel, H. 48, 107.
Michalski, E. 13, 16, 21, 36, 70, 130, 153.
Michel, W. 142, 152.
v. Miller, F. 93.
Millet, J. F. 44, 59, 72.
Minne, G. 1, 58, 59, 71.
Mohrbutter, A. 119, 126, 128.
Möhring, B. 133.
Möller-Coburg, C. 135.
Morris, W. 44, 50, 53, 54, 60.
Moser, F. 49, 152.
Moser, K. 63, 64, 77, 112, 125.
Mucha, A. M. 16, 55, 56, 114, 135.
Müller, A. 112, 120.
Müller-Breslau, G. 121.
Müller, J. 125.
Müller, R. 60, 122, 123.
Müller, Th. 125.
Munch, E. 25, 37, 38, 57 f., 59, 87, 101, 115, 130, 146.
v. Münchhausen, B. 103.
Munthe, G. 58.
Münzer, A. 77, 97, 139, 140 f., 142.
Muther, R. 152.
Muthesius, H. 17, 18, 19, 26, 31, 53, 54, 65, 74, 75, 76, 150, 152, 153.
Mutz, H. 108, 127.
v. Myrbach, F. 64.

Neisser, A. 88.
Nicholson, W. 54.
Nicolai, M. A. 93, 117, 124, 125.
Nieder, A. 118.
Niemeyer, A. 125.
Nigg, F. 57.
Nolde, E. 147.
De Nora, A. 15, 150.

Obrist, H. 26, 31, 60, 61, 66, 67, 79, 80, 85, 86, 91 f., 93, 106, 124, 136, 152.
Olbrich, J. M. 64, 77, 110, 111, 112 f., 125, 140.
Olde, H. 81.
Onasch, Th. 131.
Oréans, R. 109.
Orlik, E. 57, 105, 150.
Osborn, M. 30, 59, 130, 150, 152.
Osthaus, K. E. 67, 71, 72, 152.
v. Ostini, F. 14, 16, 88, 99, 139, 144, 145, 152.

Pabst, A. 63.
Pächter, H. 71.
Pankok, B. 21, 37, 40, 45, 60, 61, 66, 77, 79, 80, 83, 86 ff., 97, 99, 103, 107, 108.
Parin, F. G. 99.
Paul, B. 37, 40, 61, 66, 77, 79, 86, 94, 101 f., 103, 124, 152.
Pauli, G. 13, 66, 152.
Penfield, E. 55.
Pennell, J. 152.
Pfaff, H. 99, 121, 123.
Pierson, E. 118.
Platz, G. A. 66, 152.

Popp, J. 101, 152.
Pryde, J. 54.
Pudor, H. 74, 152, 153.
Püttner, W. 97, 139, 140, 141, 142.
Putz, L. 139, 142, 144, 145, 147, 152.

Raders, L. 121.
Rainer, Erzherzog 64.
Rauch, W. 127.
Rée, P. J. 152.
Rehm, F. 48, 121, 122.
Reimann, H. 141, 146.
v. Reznicek, F. 97, 143.
Rhead, L. J. 55.
Riemerschmid, R. 31, 40, 61, 66, 77, 79, 85 f., 88, 94, 97, 107, 121, 125.
Rieth, P. 143.
Rietti, A. 145.
Rilke, R. M. 136, 137, 152.
Rivière, H. 57.
della Robbia 109.
Robinson, Ch. 54.
Roechling, C. 120.
Roh, F. 12.
Roller, A. 63, 64, 112.
Rosenhagen, H. 145, 152.
Rosner, K. 25, 32 f., 152.
Rossetti, D. G. 54, 58.
Roessler, A. 99, 145, 152.
Roßmann, H. 43.
Rousseau, H. 148.
Ruchet, B. 91.
Rudhard 28, 85, 137.
Runge, Ph. O. 46 f., 95, 126, 132.
Ruskin, J. 18, 20, 53.
Rüttenauer, B. 111.
van Rysselberghe, Th. 59, 72, 73.

Samberger, L. 146, 150.
Sattler, J. 43, 100, 103, 106, 107, 120, 129 f., 132.
v. Scala, A. 52, 63, 64.
Schäfer, W. 30, 32, 74, 75 f., 117.
Schafstein & Co. 107.
Scharvogel, J. J. 106, 108, 112.
Scheffler, K. 28, 74, 91.
Schiestl, R. 43, 100.
Schilling u. Gräbner 120, 124.
Schirlitz-Behrendt, O. 92.
Schliepmann, H. 31, 69, 113.
Schlitt, H. 143.
Schlittgen, H. 81.
Schlotke, C. 126, 127.
Schmid, M. 121.
Schmidhammer, A. 97, 105, 107.
Schmidkunz, H. 31.
Schmidt, K. 79, 125.
Schmidt-Helmbrechts, C. 127, 143 f.
Schmidt-Pecht, E. 90, 100, 108, 117.
Schmuz-Baudiss, Th. 61, 68, 79, 89 f., 94, 97, 108.
Schölermann, W. 112.
Schröder, M. 118.
Schröder, R. A. 13, 60, 77.
Schubert, W. F. 152.
Schultze-Naumburg, P. 18, 40, 61, 119, 130, 131, 150, 152, 153.
Schulz, W. 142.
Schulze, H. 133.
Schulze, O. 14, 17, 18, 19, 134, 153.
Schumacher, F. 45, 120, 152.
Schumann, P. 71.
Schuster & Löffler 96, 118.
Schwindrazheim, O. 39, 68, 109, 113, 117, 126, 127.
Seder, A. 48, 152.
Seemann, A. 51, 132.
Seemann, E. A. 63, 149.
Seidl, G. 64.
v. Seidlitz, W. 51, 60, 64, 153.
Seitz, R. 43, 46, 100, 106.
Seliger, I. 92, 134.
Seliger, M. 92, 117, 134.
Semper, G. 68, 80, 112.
Serrurier-Bovy, G. 72 f.
Servaes, F. 64.
Seurat, G. 72.
Shaw, N. 53.
Sheraton, Th. 64.
Siebelist, A. 126.
Singer, H. W. 89, 121, 122.
Sinzheimer, S. 14, 15.
Slevogt, M. 34, 56, 81, 97, 142 f., 145, 146. 147, 153.
Sombart, W. 153.
Soergel, A. 153.
de Spie, V. 143.
Spohr, W. 131.
Sponsel, J. L. 32, 56, 108, 121, 123, 136, 153.
Stahl, F. 121.
Stassen, F. 43, 99, 107, 118, 132.
Stauffacher, J. 49.
Stauffer, K. 122.
Steinicken & Lohr 79.
Steinlen, Th. 16, 56, 57, 89, 105, 141.
Sternberger, D. 154.
Strathmann, C. 56, 58 f., 60, 61, 69, 78, 79, 81, 85, 95 f., 97, 101, 118, 120, 122, 132, 136, 148.
Strzygowski, J. 153.
Stuck, F. 16, 48, 97, 106, 120, 131, 142, 144, 146, 147, 150.
Stüler-Walde, M. 105, 121.
Sütterlin, L. 85, 121, 133.

Thoma, H. 117, 128.
Thormählen 116.
Thorn-Prikker, J. 25, 58.
Tietze, H. 153.
Tiffany, L. 55, 65, 114.
Toorop, J. 58, 59, 95, 122.
de Toulouse-Lautrec, H. 37, 56 f., 142, 146, 148.
Tragy, O. 107, 121.
Trübner, W. 81.

Tsudzumi, Ts. 62.
Tuer, W. 51.

Ubbelohde, O. 105, 123, 128.
Uhde-Bernays, H. 139, 153.
Ule, C. 79, 85, 93 ff., 98, 109, 115, 122, 123, 124.
Unger, H. 121, 122 f.

Vallotton, F. 16, 56, 57.
Varges, H. 70, 135.
van de Velde, H. 6, 18, 21, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35 f., 40, 44, 59, 61, 62, 65, 66 f., 71 ff., 76, 77, 85, 91, 101, 106, 113, 118, 119, 125, 127, 128, 129, 136, 149, 152, 153.
Verneuil, M. P. 56.
Viktoria 18.
Villeroy & Boch 106.
Vittali, O. 116.
Vogeler, H. 25, 60, 61, 77, 78, 95, 97, 99, 100, 103, 125, 128, 132, 134, 135, 136 f., 140.
Volckmar, F. 99.
Voll, K. 142, 153.
Voysey, C. F. A. 54.
Vrieslander, J. J. 78, 99, 118, 119.

Wagner, O. 64, 112, 153.
Walser, K. 148.
Wärndorfer, F. 77, 125.
Waetzoldt, W. 59, 153.
Weese, A. 80.
Weinheimer, J. 93.
Weisbach, W. 130.
Weisgerber, A. 48, 123.
Weiss, E. R. 60, 101, 110.
Wendtlandt, E. 70, 135.
Wenig, B. 21, 43, 79, 93, 99, 106, 118.
Wenke, F. W. 153.
Wentzel, M. 46.
Werner, L. 129.
v. Zur Westen, W. 56, 99, 104, 121, 150, 153.
Wetzel, H. 117.
White, G. 52.
Wild, Chr. 60, 102.
Wilde, O. 18.
Wilke, R. 37, 101, 102, 143.
Wille, K. 134.
Wimmer, A. 120.
Wislicenus, M. 125 f.
Wittschas, G. 117.
Witzel, J. R. 97, 104 f.
Wolbrandt, C. 118 f.
Wolf, G. J. 144.
Wölfflin, H. 145.
Wolter, F. 144.
v. Wolzogen, E. 93.
Woermann, K. 13, 16, 59, 67, 153.
van der Woude, H. 118.

Zimmermann, E. 25, 50, 59, 61, 81, 116, 120, 128.
v. Zobeltitz, F. 63.
v. Zumbusch, L. 104, 144.
Zweig, St. 102, 103, 153.

Historismus. F. Brochier, Zeitschriftentitelblatt, 1890 (Z. f. I.-D. 1891).

1

Jugendstil. P. Lindner, Musikalientitel (A. f. B. 1901).

2

H. van de Velde, Einladungskarte, Holzschnitt (D. K. 1899).

3

Eine Schrift

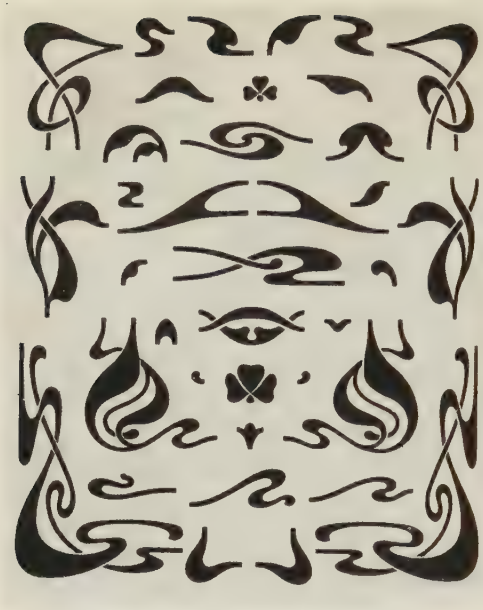
von ornamentaler Wirkung

ist das Ideal eines jeden Kunstverständigen!

Herr Professor Eckmann hat eine derartige Schrift geschaffen; es ist ihm gelungen, die Form der Antiqua in die flach geschwungene Linie des modernen Ornaments zu leiten, ohne daß diese gequält wirkt. Der sehnige, gezogene Charakter des yachting style hat sich auf die Type übertragen in einer Weise, als träte er hier zum ersten Male in Erscheinung, als sei sie beim Gießen ganz von selber, wie einem Naturtriebe folgend, in diese Form geflossen. Mit Kraft und Vornehmheit vereinigt die Schrift in sich jene ungezwungene Selbstverständlichkeit, die eben nur in dem Werke eines bewußten Künstlers anzutreffen ist. Die Leistung des Herrn Professor Eckmann ist geradezu bewundernswert und seine Type nicht der letzte Edelstein in dem reichen Kranze seiner Verdienste.

O. Eckmann, Schrift und Ornamente der Rudhardschen Schriftgießerei (D. K. 1901).

4

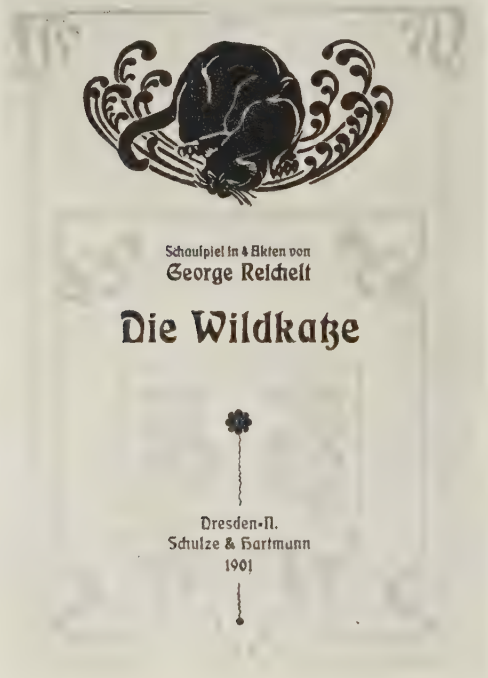


Gießerei Julius Klinkhardt, Leipzig,
Moderne Linien-Ornamente Serie 101
(A. f. B. 1901).

5

Jul. Klinkhardt, Leipz., aus „Secessions-
Einfassung“ Serie 100 (A. f. B. 1901).

6



Buchumschlag, Secessions-Einfassung Serie 100 (Klinkhardt), Vignette:
„Zoologie für Buchdrucker“ (Breitkopf & Härtel), Eckmannschrift
(A. f. B. 1901).

7

H. van de Velde (D. K. 1899).

8

H. van de Velde, Kartonverpackung (D. K. 1899).

9

B. Wenig, Formular für einen Anteilschein (K. u. H. 1899/1900).

10

L. Hellmuth, Zierstück (K. u. H. 1901/02).

11

Der Kuß, Farbenholzschnitt (D. K. 1900).

12

Buchumschlag (D. K. 1899).

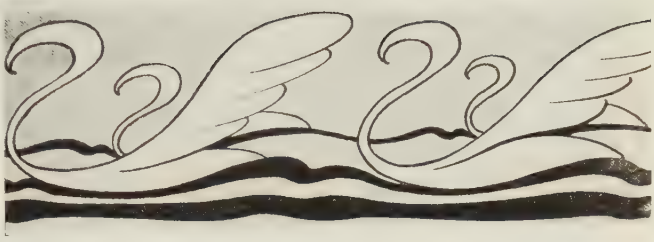
13

Knüpfteppich (D. K. 1900).

14

W. Leistikow, Tapete (D. K. 1900).

15



O. Eckmann, Der „Zornige Schwan“, aus „Neue Formen“ (D. K. 1898).

16

R. Engels, Entwurf zu einem Zeitschriftenumschlag (K. u. H. 1897/98).

17

R. Grimm, Schwanenweiher (aus dem „Pan“, A. f. B. 1900).

18

Chr. Neureuther, Zierleiste (K. u. H. 1898/99). Durch die modellierende Schattierung entbehrt die Leiste des Jugendstilcharakters.

19

H. Bek-Gran, Fries (K. u. H. 1902/03).

20

H. Bek-Gran, Fries (K. u. H. 1902/03).

21

J. A. Lang, Initiale (Die Rheinlande 1900/01). Imitation der Wiener, speziell Kolo Mosers.

22

A. Guaglio, Zierstück (K. u. H. 1900/01).

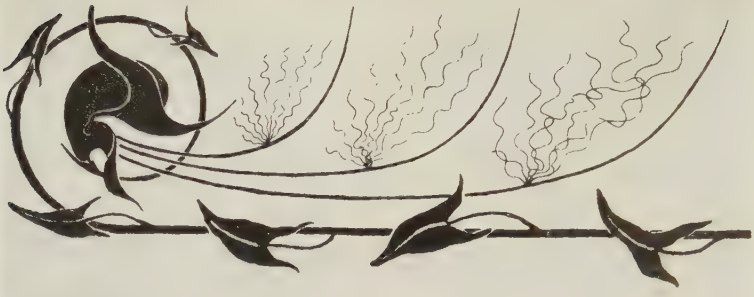
23

M. Esterle, Exlibris (D. K. 1900).

24

M. Feldbauer, „Orchideen“ (Jugend Juli 1896). Der züngelnde Fluß des Jugendstils ornamentalisiert die bildhafte Illustration.

25



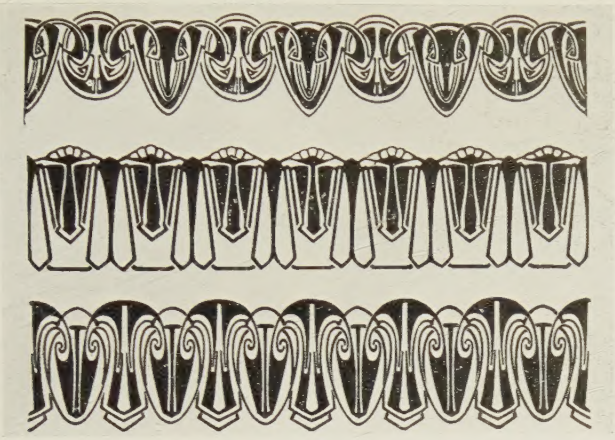
A. ENDELL

ur einen Punkt in unserm Sehfeld, und irksam für unser Gefühl kann nur werden, as wir deutlich gesehen. Sehen wir aber i dieser Weise, so ersteht vor uns eine neue, ie gekannte Welt von ungeheurem Reichtum. Gefühl in uns erwecken. Aber derlei Gefüh kommen bei der Formkunst so wenig i Betracht, wie etwa in der Musik die Er innerungen, die sich für den einzelnen a Flötentöne knüpfen.

A. Endell, Buchleiste (D. K. 1898).

A. Frenz, Randleiste (Die Rheinlande 1900/01).

E. M. Lilien, Weihetitel aus B. v. Münchhausen, Juda, Goslar 1900 (A. f. B. 1901).



P. Huber, Friese (D. K. 1901).

29

A. Knab, Entwürfe (M. f. G. K. 1904/05).

30

E. Liesen, Entwürfe (M. f. G. K. 1904/05).

31

Lebenslauf.

Ich, Fritz Schmalenbach, wurde als Sohn des Universitätsprofessors Eugen Schmalenbach und seiner Frau Marianne, geb. Sachs am 13. Juli 1909 in Köln geboren. Nach Absolvierung der Vorschule und der realgymnasiastischen Abteilung des Städtischen Gymnasiums und Realgymnasiums in der Kreuzgasse zu Köln begann ich 1928 an der Berliner Universität mein kunstgeschichtliches Studium. Das folgende Wintersemester ging ich nach Freiburg i. Br., die beiden nächsten Semester nach Köln. Im Sommer 1930 unterbrach ich mein Studium zum Zwecke einer Studienfahrt durch Frankreich und Italien. Die anschließenden drei Semester studierte ich wieder in Köln und ging im Sommer 1932 infolge der Wegberufung Herrn Prof. A. E. Brinckmanns auf Anraten Herrn Prof. Hamanns in Marburg zu Herrn Prof. Wilhelm-Kästner nach Münster i. W. Um das Material für die vorliegende Arbeit zu sammeln, war ich im Winter 1932/33 wiederum exmatrikuliert, um im Sommer 1933 in Münster mein letztes Studiensemester zu verbringen. Außer durch Reisen war ich durch eigene malerische Tätigkeit bemüht, das Universitätsstudium zu ergänzen.

Neben meinem Hauptfach Kunstgeschichte beteiligte ich mich an philosophischen, historischen, archäologischen, prähistorischen, ethnologischen, geographischen Kollegs und Seminaren und wählte als definitive Nebenfächer klassische Archäologie und mittelalterliche Geschichte. Ich besuchte die Kollegs der Herren Professoren E. Hildebrandt, H. Kauffmann, Weisbach, Wulff, Noack, V. Müller, Breysig in Berlin, Bauch, Jantzen, W. Friedländer, Dragendorff, Michael, Kraft in Freiburg, Brinckmann, Förster, Witte, Rumpf, Kühn, Lips, Spahn in Köln, Wackernagel, Wilhelm-Kästner, Lehmann-Hartleben, Matz, Eitel in Münster. Die Teilnahme an Übungen und Seminaren erlaubten mir die Herren Professoren Fischel, R. Stumpf, V. Müller in Berlin, W. Friedländer, Dragendorff in Freiburg, Brinckmann, Förster, Witte, Rumpf, Kühn, Lips, Spahn in Köln, Wackernagel, Wilhelm-Kästner, Lehmann-Hartleben, Matz, Eitel in Münster. Insbesondere Herrn Prof. A. E. Brinckmann und meinen Münsteranern Lehrern fühle ich mich für ihre Förderung und immer bereite Hilfe, Herrn Prof. Kurt Wilhelm-Kästner namentlich für seine dauernde Anteilnahme an meiner Dissertation zu großem Dank verpflichtet.